

# Neue Deutsche Hefte

Beiträge zur europäischen Gegenwart

Beilage: Kritische Blätter. Zur Literatur der Gegenwart

## INHALT

u. a. **Hans Egon Holthusen**, Tarzan in Berlin, Robert in Boston · **Albert Arnold Scholl**, Gedichte · **Kurt Ihlenfeld**, Aus meinem Reisetagebuch · **Josef Pieper**, Der gerechtfertigte Praktiker · **Rudolf Hartung**, Vor den Bildern Picassos · **Ernst Wilhelm Eschmann**, Ein Garten am Sommerabend · **Wolfgang Paul**, Das große Schweigen von Ephesus · **Fritz Knöllner**, Dort alte, hier neue Kunst · **Dieter Hasselblatt**, Eine Lanze fürs schlechte Gedicht · **Otto Forst de Battaglia**, Erzählende Prosa in Polen · **J. G.**, Hat die Bibel doch recht?

Heft **28**

JULI 1956

VERLAGSORT GÜTERSLOH

C. BERTELSMANN

## NEUE DEUTSCHE HEFTE

*Herausgegeben von Paul Fechter und Joachim Günther*

HEFT 28 — JULI 1956

Hans Egon Holthusen, Tarzan in Berlin, Robert in Boston . . . . .	241
Aus dem Tagebuch einer Schiffsreise	
Albert Arnold Scholl, Gedichte . . . . .	255
Kurt Ihlenfeld, Aus meinem Reisenotizbuch . . . . .	257
Josef Pieper, Der gerechtfertigte Praktiker . . . . .	260
Rudolf Hartung, Vor den Bildern Picassos . . . . .	266
Ernst Wilhelm Eschmann, Ein Garten am Sommerabend . . . . .	274
Wolfgang Paul, Das große Schweigen von Ephesus . . . . .	284

### BLICK IN DIE ZEIT

Fritz Knöllner, Dort alte, hier neue Kunst. Formen und Normen . . . . .	289
Dieter Hasselblatt, Eine Lanze fürs schlechte Gedicht . . . . .	296
Otto Forst de Battaglia, Erzählende Prosa in Polen . . . . .	309
J. G., Hat die Bibel doch recht? . . . . .	316

### SCHWARZES BRETT

Paul Schütz, „Anna Maria“ . . . . .	319
Notizen . . . . .	320

### KRITISCHE BLÄTTER

Heft 10 — Juli 1956

R. H., „Ehrengabe“ für Gottfried Benn. Besprechungen: Cesare Pavese, Das Handwerk des Lebens. Alberto Moravia, Die Gleichgültigen. John Steinbeck, Stürmische Ernte — Wonniger Donnerstag. Carola Lepping, Bela reist am Abend ab. Hans Bachmüller, Kein Quartier in Träumen. Vincent Cronin, Die goldene Wabe Sizilien. Erhart Kästner, Die Stundentrommel. Max Brod, Armer Cicero. Walter F. Otto, Die Gestalt und das Sein. Erwin Reisner, Der Dämon und sein Bild. Hedwig Conrad-Martius, Utopien der Menschenzucht. Jonas Cohn, Wirklichkeit als Aufgabe. Albert Einstein, Mein Weltbild. Albert Einstein / Leopold Infeld, Die Evolution der Physik. George Grosz, Der Spießerspiegel — Ade, Witboi.

Die „Neuen Deutschen Hefte“ erscheinen monatlich. Preis je Heft im Abonnement 3.— DM; einzeln 3,50 DM. Schriftleitung: Joachim Günther, Berlin-Lankwitz, Kindelbergweg 7. Die „Kritischen Blätter“ erscheinen ebenfalls monatlich (Preis einzeln je Heft 30 Pf) und werden den „Neuen Deutschen Heften“ unberechnet beigelegt. Schriftleitung: Dr. Rudolf Hartung, Berlin-Lichterfelde West, Potsdamer Straße 60. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto ist beizufügen. Unverlangt eingehende Bücher können nicht zurückgesandt werden. Umschlag S. Kortemeier. Verlag C. Bertelsmann, Gütersloh. Eigentümer: Reinhard Mohn, Sigbert Mohn, Gerd Mohn, Gerhard Steinsiek und zwei Kommanditisten, alle in Gütersloh. Gesamtherstellung Mohn & Co GmbH, Gütersloh. Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany



## Tarzan in Berlin, Robert in Boston

Aus dem Tagebuch einer Schiffsreise

Nun hat der Abend seine Herrschaft angetreten, mit dem sanften Einsturz des Himmels, mit einer durchsichtigen, versteckspielenden, winddurchlässigen Dunkelheit über dem Meer und dem gläsernen Lüsterglanz unter Deck, und merkwürdig verändert sich mit dem Abend das Dichten und Trachten der Menschen. Reden will Tun werden, Tanzen und alles mögliche, aber der Ursprung von allem scheint mir das Reden zu sein. Aus allem höre ich Sprachkraft heraus, ruhlose Lebenskraft, etwas Widerhaftes, das die Zeit durchstößt, zielgerichtet und ungesteuert von Wohin zu Wohin. Im Geschwätz der Dinnergäste war schon etwas Loslassendes, Auffliegendes, ich sah, daß von mehreren Tischen Wein bestellt wurde, auch die Iren am unteren Ende unserer Tafel, jenseits des Generals, tranken weißen Bordeaux, die Karaffe zu fünf Schilling. Erst fand ich sie alle nur unangenehm animiert, aber dann hörte ich Musik, fetzenweise und von unbestimmter Herkunft, es war heute mehr Musik an Bord als sonst, und auf einmal hatte ich sie gern, alle wie sie da waren, wegen ihrer kindlichen Samstagabendhoffnung auf sich selbst, auf die liebenswürdige Festperson, die in jedem von ihnen gefangen war. Da der General diesmal sehr schweigsam und Emily Gott weiß warum nicht erschienen war, so konnte ich mich rasch losmachen, mich in der Kabine noch ein wenig erfrischen und das zweite Dinner abwarten, ehe ich hinausging, um Mercy zu suchen.

Wo das Fest stattfinden soll, scheint niemand zu wissen, ja es scheint noch gar nicht sicher zu sein, ob überhaupt eines zustande kommen wird. Ein allgemeines Bummeln zwischen den Decks und durch die Korridore ist zu beobachten, auf dem Zahlmeisterplatz stehen sie in Gruppen beieinander und schwatzen, unschlüssig, mit glänzenden Augen. Der Wintergarten ist schon von Biertrinkern überfüllt, zähes Sitzfleisch, sattelfeste Männerbrut. Mr. Manning ist also schon untergebracht, auch Hagerthy und die andern, und Peggys Gesicht leuchtet heraus wie ein Stück Bernstein im Sand. Auch im Rauchsalon ist kaum noch Platz, hier sind es die älteren Ehepaare und Einzelgänger und die Undefinierbaren, die ein etwas schattenhaftes Dasein fristen, sie werden sich gewiß ohne große Schwierigkeiten verdrängen lassen, wenn erst die Kapelle Quakenbush ihre Instrumente ergreifen wird. Die Studentenschaft ist das fluktuierende Element, das noch nicht seßhaft werden will.

Erst beim zweiten Rundgang läßt Mercy sich finden. Ich entdecke sie von rückwärts, von der Treppe her, bei einem etwas schleudernden und segelnden Aufstieg zum B-Deck sehe ich sie auf dem Geländer sitzen, das an der Rauchsalontür vorüberführt. Die Burschikosität ihrer Haltung steht in trotzigem Widerspruch zu ihrer großabendlichen Robe: ganz in Schwarz,

ein kostbares Nichts an den Füßen, das mit blitzenden Steinen besetzt ist. Wie viele Dinge müssen ungewußt bleiben, wie viele leidenschaftliche Möglichkeiten müssen im Keim erstickt, wie viele Herztöne verstummt sein, damit ich dieses eine Mädchen nur einmal so erblicken kann: der Kopf, die Schultern, der Rücken von einem unwahrnehmbaren Licht gerändert, von aphrodisischem Tau übergossen. Tausende und aber Tausende von Geliebten müssen ungesehen alt werden, als tote Zufälle im Plankton der Zeit, Mrs. Wheeler muß gleichgültig geworden, Joan, der Kiebitz, zur bloßen Randfigur abgesunken sein, damit es möglich ist. Dem Vergessen überantwortet wird auch der lothringische Eisenbahner und seine gute, stempelbeinige Frau, und dem Manne aus Posen muß ich die herzliche Nächstenliebe schuldig bleiben, die ihm gebührt, obwohl er, von oben gesehen, unter allen auftretenden Personen vielleicht die wichtigste ist. Die ganze Bühne muß frei gemacht werden, damit die Protagonistin allein steht und allen Beifall für sich allein empfangen kann. Was für ein Zauber, was für ein Übergang! "Spell against death": so will es angesprochen werden, so spricht es mich an. Ein plötzliches Stelldichein von drei fremdrassigen Worten, die ich weiß nicht woher kommen, ein kurzes, schweres Stück Englisch, Perle aus einer Sprachflut, in der ich niemals heimisch sein werde.

Mercy hat offensichtlich auf mich gewartet, aber kaum gefunden, bin ich schon wieder unterwegs mit ihr, als ob es darum ginge, mit ihr zusammen nach Mercy zu suchen. Denn das, was sie für mich sein könnte und, wenn ich mich nicht täusche, zu sein auch willens ist, das ist noch immer nicht gefunden. Nicht in ihrer Kabine – sie hat mich tatsächlich dorthin geführt, hat mir an der angelehnten Tür zu warten befohlen und mich einem lächerlichen Wechselbad von Wonneschauern und Selbstverspottung überlassen, während sie ein schwarzes Wolljäckchen aus dem Koffer zog –, nicht an Deck, nicht in den heftig bevölkerten Gesellschaftsräumen. Nun sieht man uns auf C-Deck-Ebene nach achtern steuern, eilig, mit niedergeschlagenen Augen, wie Kuriere in geheimer Mission, „wir müssen hier ’raus“, hat Mercy entschieden, „ich hasse diese irischen Apfelsinenverkäufer. Gehen wir ins Veranda-Café“, und nun sind wir, fünf Minuten später, mit einem Schlage fast buchstäblich allein und dem elenden Gewühl auf eine unglaubliche Weise entrückt. Allein mit dem jungen, blanken Kellner, der sich im Hintergrund auf seinen Fußspitzen wiegt.

Große Flächen Wind und Nacht reiben sich an der gläsernen Wand, die bei Tage die Aussicht auf das Heck freigibt. Ein sehr kurzer Blick fliegt zu mir herüber, ein Ausdruck von Triumph und List und Mitwisserschaft, vermischt mit einer Spur von banger, zweifelnder Empfänglichkeit, dann wendet sie sich ab, legt das Kinn in die aufgestützte Hand. Was soll man sagen, wie soll man beginnen? Hier sind ja die klimatischen Verhältnisse gänzlich andere als drüben in der Touristenklasse. Die Stille ist überlebensgroß. Was in den Ohren rauscht, ist es das eigene Blut oder ist es draußen der uralte, raum- und schlaflose Gleichmut des Meeres? Das Mädchen, ganz nah, ganz Vordergrund, bricht das Schweigen zuerst. Fischt sich ein paar



Töne aus der Luft und bringt mit halber Stimme einen abgesungenen Kinderreim zu Gehör, eine einfältige und trockene Melodie, die aus lauter kleinen, plumpen Abc-Schritten besteht:

Dites-moi pourquoi  
La vie est belle.  
Dites-moi pourquoi  
La vie est gaie.

„Ist aus South Pacific“, sagt sie. „Die Sprößlinge eines Pflanzers marschieren damit auf ihren kurzen, dicken Beinen im Kreis herum. Es war ein unglaublicher Erfolg am Broadway, sie spielen es seit Jahren, Abend für Abend. Er ist Franzose, sie eine amerikanische Nurse, Leutnant bei der Südseeflotte. Ganz dumme Story, aber süß.“

„Was haben Sie heute nachmittag geschrieben?“

„Ach, nichts.“ Und wieder: „Dites-moi“, mit einem Finger tupft sie die primitive Tonfolge auf den Tisch. Wie soll man einen Ton finden, der dieser Stille angemessen ist, und ohne das ungewisse und linkische Glück, das in der Luft liegt, zu verletzen? „Wir müssen bald wieder gehen“, sagt sie. „Joan und Dexter warten auf uns.“

„Spell against death“ geistert mir durch den Sinn und wie es mich rührt! Wann habe ich jemals ein Stück fremder Sprache mit soviel entzückter Aufmerksamkeit wahrgenommen? Nur noch jene göttliche Zeile der Sappho vielleicht: ego de mona katheudo, ich aber liege allein. Das gibt es also, diese liebebreizende Entfremdung zwischen den Sprachen, die Zärtlichkeit erweckt und ritterliches Erbarmen wie mit einer schönen Gefangenen: jeder Übersetzer ein Befreier, der die eingeschlossene Prinzessin durch Küsse erlösen muß. Diese holdselige Verjüngung des Menschenmundes in hundert verschiedenen Wortvölkern, die eines das andere nicht verstehen: ein umgekehrtes Pfingstwunder ist es, eine hundertfältige Ausstreuung der Sage vom Menschen und seinem Geschick!

O daß ich tausend Zungen hätte, ach ja! Hab' aber nur eine, zur Zeit eine englische, und die ist unbeholfen genug. Wär' schön, mit ihr zu tanzen, geht aber nicht, alles abgedreht. Das Lokal ist zum Sitzen da, Reden und Sitzen. „Wissen Sie auch, Mercy“, sage ich, „daß man Heimweh nach Amerika haben kann, auch wenn man es nie gesehen hat?“

„Heimweh?“

„Nicht Fernweh, sondern Heimweh. Vielleicht gibt es das erst seit gut dreißig Jahren. Hinter 1917 kann ich nicht zurückdenken. So etwas hat immer mit Blut zu tun, mit der Vermischung von Blut. Aber seit den zwanziger Jahren haben wir gemeinsames Blut, gemeinsame Zeit . . .“

„Ach, das war lange vor meiner Entstehung. Meine Eltern kannten sich noch nicht.“

„Tut nichts zur Sache, für mich sind Sie trotzdem ein Beweis mehr, wie es damals gewesen ist. Sie waren nicht auf der Welt, ich nicht in Amerika, und doch haben wir's beide in den Knochen. Geschichte kann man nicht loswerden, man wird hineingeboren wie in die eigene Haut. Man hätte natürlich dreiundzwanzig sein müssen damals . . . Sie waren zufällig noch ungeboren, das ist genauso, wie wenn Sie achtzig gewesen wären oder schon tot.

Man ist auf seine Jahre nicht festgelegt, zwischen Noch und Schon gibt es die Einbildungskraft, das, was ich Heimweh nenne. Man kann die verlorene Zeit wiederherstellen, man kann sich erinnern: durch Musik, durch einen alten Parfümstöpsel, durch eine Seite aus einem zerrissenen Modejournal oder einfach durch den Klang eines Namens aus der Stummfilmzeit wie Mary Pickford, und auf einmal hat man's in der Hand, eine einzigartige Blüte des Menschseins, das Unwiederbringliche, dieses . . . dieses immerwährende, dieses unerlösbare Nimmermehr. Verzeihen Sie, wenn ich mich so extravagant ausgedrückt habe!"

„Sie terrorisieren mich mit einer fixen Idee“, sagt sie schnippisch. „Das ist für mich höhere Mathematik.“

„Es ist eine ganz bestimmte Art, die Erde zu berühren, sie zu lieben, sie zu verlassen. Das Jazz-Zeitalter, die brausenden, glorreichen zwanziger Jahre, wissen Sie wirklich nicht, was ich meine? Eine ganz bestimmte Art, Geld zu machen, Autos zu bauen, Frauen zu sehn, New York zu vergöttern und zu verfluchen – die Parties damals, die goldenen Saxophone, der alte Dixieland-Stil, Dinah, Night and day, die Black-and-Tan-Phantasie. Die Art, schuldig zu werden und zugrunde zu gehn, ich kann das nicht vergessen. Diese heißen, trotzigen Anfälle von Gewesensein, und wie ahnungslos sie alle gelebt haben, wenn man's von heute aus betrachtet!“

„Haben Sie das aus der Literatur? Sie waren ein Kind damals.“

„Ich hab's aus Berlin, und auch dorthin kam ich erst im allerletzten Augenblick, kurz vor Torschluß, kurz bevor die Nazis aufkreuzten und sich auf die Stadt legten wie Meltau und alles kaputt machten. Damals, als Sie und ich nicht in Amerika waren, da hatte dieses Berlin einen einzigartigen Glanz. Niemand hat es geschildert, und fünfzig Bände Balzac würden nicht ausreichen, um es kenntlich zu machen, und das alles ist dann so lautlos untergegangen, abgesunken ins Gewesene und Überlebte. Diese Stadt hat eine Idee, einen Mythos, sie ist so absurd wie Venedig, wie Manhattan, nichts als zusammengebackene Energie, kristallisierte Willenskraft, einfach aus dem Sand, der berühmten märkischen Sandbüchse herausgetrotzt, wie Venedig aus dem Wasser und Manhattan aus dem Felsen. Sie hatte, von weitem gesehen, kein Panorama bzw. kein Gesicht, höchstens vom Flugzeug aus, oder wenn man auf den Funkturm stieg, aber Sie wurden von ihr ergriffen und behext, wenn Sie einmal drin waren. Herrliches Klima, eine Luft wie Sekt, man konnte ausgezeichnet schlafen und trotzdem hatte man nie das Gefühl von Schlafenszeit, die Nacht war auf eine knappe Stunde zusammengedrängt. Um drei Uhr früh war noch immer Gestern, um vier Uhr schon wieder Morgen, das hörte man am Rasseln der Milchkannen und am Zischen der Frühzüge, an dem schwachen, fernen Donnern der Mülltonnen, und dann roch es nach frischer Druckerschwärze und heißem Kaffee. Ja, vielleicht war nur dann wirklich Nacht, wenn man mit ein paar Taxichauffeuren an einer Schnapsecke im Schnee stand und sich ihre Orakel sagen ließ, doppelsinnig und gerissen, aber wahr. Ihr Witz, wissen Sie, konnte einem die Idee der Unsterblichkeit nahebringen, er war lebensnotwendig, reiner Sauerstoff, ohne ihn konnte man nicht existieren, ohne ihn wußte man nicht Bescheid über alles, was passierte, und es passierte ja ununterbrochen was, man war ganz besessen von lauter Ereignissen. Die großen Sechstagerennen im Sportpalast



und die ewigen Schießereien, das Literarische und die großen, phantastischen Verbrechen, und was da alles durcheinandergewollt wurde, und mit welcher blinden und hinreißenden Unbedenklichkeit! Geld wollten sie, Geld und Schlagzeilen, Triumphe im Boxring, Premieren im Theater, Brillanten, Aufsichtsratsposten und das Leben ihrer Feinde, die einen wollten die Diktatur des Proletariats, die anderen wollten das Dritte Reich, und alle waren sie hinter den Frauen her, auf eine Art, die es bis dahin nicht gegeben hatte. Diese Berlinerinnen, weiß Gott, sie waren auf der Höhe der Zeit, sie verstanden es, Genugtuung zu leisten. Ihre Eleganz entsprach der damaligen Größe Berlins. Ich glaube, es waren für ein paar Jahre die schönsten Frauen von Europa. Diese Mischung aus Ironie und Feuer, diese Standhaftigkeit – ich meine das Beherzte und Schlagfertige ihres Auftretens: irgend etwas war preußisch, beinah asketisch an ihnen, obwohl sie überall als Meisterinnen der Liebe gerühmt wurden. Was wollte ich sagen? Ja also – es fragt sich eben, was man unter weiblicher Kultur zu verstehen hat. Diese wunderbar weite Skala zwischen Keßheit und Diskretion, dieses unaufhörliche, behexende Ballspiel zwischen Naivität und Delikatesse, nein wirklich, es gab keinen Matador aus den männlichen Disziplinen, den sie nicht an Glanz noch übertroffen hätten. Diese Vollkommenheit des Stils ist bei uns nie wieder erreicht worden, bis heute nicht. Und nun stellen Sie sich vor: dort, wo sie gegangen sind, ist es leer. Wo sie in ihrer lachenden Gesundheit aus ihren Autos stiegen, irgendeine verrückte Novität auf dem Kopf und ganz berauscht von lauter Jetzigkeit, und von schönen, fetten Männern in Livree empfangen wurden, da sind jetzt sauber eingezäunte Schuttweiden, Rattenberge, Häuserstümpfe, amputierte Kirchen und viele Meilen Finsternis und fortschreitendes Vergessen. Oder denken Sie sich meinetwegen ein einzelnes abgerissenes Stück Mauerwerk, das ist die Stelle, wo man gewohnt hat, einen nassen Klumpen aus Mörtel und Ziegelstein, oder besser noch, denken Sie sich's ganz trocken und bei Frühlingslicht, grell und rücksichtslos beleuchtet, und einen höhnischen Maiwind dazwischen, der Ihnen Mörtelkörner in die Augen treibt. Hölle besagt natürlich nicht viel, man soll das Wort möglichst nicht verwenden, aber denken Sie sich eine Hölle ohne Feuer und Schwefel, eine ausgestorbene, ausgerauchte, langweilig und schmerzlos gewordene Hölle: so etwa. Na schön, aber das alles ist kein Einwand gegen die Größe jener Jahre, das nächtelange Pochen der Schlagzeuge, das Wimmern der Saxophone. Irgend etwas schrie zum Himmel . . . Das war unser Dixieland, etwas Urberlinisches meine ich damit, wenn auch mit einem Zug ins Exotische, aber das gehört ja in Paris und London auch dazu. Wenn man damals im Westen nach Zimmern fragte, so kam vielleicht gerade jemand Schwarzes im Frottiermantel aus dem Bad, irgendein netter schwarzer Trompeter vermutlich. Riß verwegen an den Gewichten der Kuckucksuhr, und die Wirtin gab ihm einen Klaps hintendrauf und schob ihm die Milchpulle hin für das Frühstück. Ja, und das war noch in den Tagen, als der Reichstag schon brannte.“

So oder vielmehr so ähnlich. Einmal hat sie mich unterbrochen – „Ich fürchte, Sie versuchen etwas zu sagen, was man nicht ausdrücken kann“ –, einmal fragte sie nach der Bedeutung des Wortes Moabit. Wie bitte? Aber gewiß, mit meinem „Heimweh nach Klabund“ hätte ich sie ja auch verschonen können, und was soll sie schließlich damit anfangen, daß die chinesische

Flöte so früh an der Schwindsucht starb und daß der Jargon von Moabit, „Es liegt eine Leiche im Landwehrkanal“, so betörend zum Himmel schrie. „Moabit“, sagt sie, „das klingt faszinierend.“

„Schön, nicht wahr? Schön!“ rufe ich aus. „Dort waren die Gefängnisse oder vielmehr die Kriminalgerichte. Ein Viertel im Zentrum . . . Wie sind wir darauf gekommen? Ja – nein – ich will nicht einfach Berlin in New York übersetzen, obwohl ich in New York gewisse Straßenecken gesehen habe, wunderbar schmutzige und charaktervolle Hochbahnübergänge, die reines Berlin waren. Ich will nicht vergleichen, ich will wiederfinden, was ich war und bin, was ich besessen habe, ohne es zu kennen. Das Amerika der großen Tycoons, der Black-and-Tan-Phantasie, na Sie wissen schon. Die Amerika-Halluzination eines deutschen Gymnasiasten, *mein* Amerika –“

„Das klingt sehr mystisch.“

„Gut, Mercy, das ist genau der richtige Ausdruck. Es *ist* Mystik. Es ist das Geheimnis der Zeitgenossenschaft. Man kann es mit Worten nicht treffen, nur umkreisen. Die Sprache muß erst erstickt sein in einem plötzlichen wilden Blutdrang, und dann, für einen Augenblick, hat man es. Später hab' ich's auch in der Literatur wiedergefunden, zum Beispiel bei Scott Fitzgerald.“

„Im Großen Gatsby?“

„Ja, die Stelle, wo er den Beale Street Blues zitiert und die hundert Paare goldener und silberner Sandalen. Ich erinnere mich genau: das schwache süße Fieber, sagt er, und der leuchtende Staub. Die klagenden Trompeten und die jungen Gesichter, die wie Rosenblätter umhergetrieben werden. Ja, und Daisy –“

„Wieso Daisy?“

„Sie hat eine Frau totgefahren und sie schweigt. Alles wird vertuscht, alle Nachforschungen werden abgelenkt. Sie ist blaß und undurchsichtig und exquisit gemalt, eine Virtuosin der Teestunde und der kleinen Unterhaltung, aber dahinter spürt man ihre herzbrechende Vergänglichkeit, diese stumme, irrsinnige Wut, mit der sie sich an der Beute festkrallt, die man ihr zugeworfen hat: eine Spanne von fünfzehn bis zwanzig Jahren, in der sie für schön gehalten wird. Überall zwischen den Zeilen haben Sie diesen maßlosen Schrecken . . .“

„Sagen Sie mir noch mehr über die Frauen von Berlin“, verlangt Mercy. Mit heiter aufgerissenen Augen, den Kopf schräg in die aufgestützte Hand gebettet.

„Ach, setzen Sie mich doch nicht in Verlegenheit“, wende ich ein. „Ich war damals zu jung und zu blöd.“

„Doch, reden Sie. Erzählen Sie, was Sie wissen. Sie sagen ja, es war eine großartige Zeit. Ich muß erfahren, wie Frauen in einer großartigen Zeit sich benehmen.“ Ihr Spott ist auf dem Rückzug, ihr Trotz will sich beugen: in eine sanfte, melancholische Neugier hinein. Sie hat sich weit im Sessel zurückgelehnt, ein Arm hängt ausgeruht über die Lehne herab, nur die Finger spielen Theater und zeigen ihre Reize, mit kleinen schnippenden und trillernden Bewegungen, und Mercy sieht ihnen zu.

„Also gut, wenn Sie unbedingt wollen. Aber Sie müssen mir dann erlauben, Ihnen vor allem von einem jungen Mann zu erzählen, mit dem ich damals befreundet war. Er war es, der mir diese Dame abspenstig gemacht hat. Ja,



diese, von der ich Ihnen berichten soll. Und der es mir überließ, meine Niederlage, mein bißchen ungare Verzweiflung in einem verzweifelt schlechten Gedicht zu besingen. Stellen Sie sich einen kalten, schweren Steinblock vor, eine Art Steinkissen, einen wulstigen Fenstersims in der Höhe meines Kopfes... Es war eines von jenen riesenhaften herrschaftlichen Mietshäusern aus den späteren Gründerjahren, die Sie kennen müßten, um Berlin zu begreifen. Wilhelminisches Barock, Justizpalaststil. Häuser, die uralte zu sein schienen, müde und zeitgepeinigt (time-ridden), älter als ein romanischer Dom. Dort stand ich und leckte mir das Blut von den Lippen und sog den kalten, schnöden Nachtwind ein, der nach Benzin und Asphalt und Leere roch, ein Geruch wie kurz vor der Guillotine, und oben im vierten Stock gingen die beiden zusammen ins Bett. Sie war Jüdin, ihr Mann war schon geflohen und stand, glaube ich, in Paris auf der Straße, um billige Krawatten zu verschauern, aber sie konnte sich von Berlin nicht trennen. Sie muß wohl zum sephardischen Typus gehört haben, denke ich mir -, lange, schöne, geistreiche Finger und rostrotes Haar und mit einem Ausdruck von extremer Spannung in den Jochbögen, wie von einem unaufhörlichen, einem lebenslänglichen Erstaunen gezeichnet. Eine Art von nervöser Witterung lag immer über dem ganzen Gesicht, nie war es ruhig, und um den Mund herum ein bestrickendes Linienspiel, etwas wie wollüstiger Spott, so will ich es einmal nennen, aber das drückt es noch lange nicht aus. In meiner Einfalt hatte ich Vorstellungen von Morphium und morbidez, so abenteuerlich, so unheimlich fremdartig kam es mir vor. Dabei war sie hart und elastisch wie eine Stahlfeder, vielleicht auch grausam, ich habe das nie herausgebracht, ich bin ja in den Anfängen steckengeblieben mit ihr. Trotzdem war es für mich die Einweihung in ein fortgeschrittenes Pensum der Liebe... Es war der Sommer 33, wir gingen abends oft zu dritt in eine Bar im Westen, ein ziemlich gewagtes und ausgefallenes Etablissement übrigens, Frauen in Reitjacken mit Fliege und so, aber für unsere veraltete Unternehmungslust genau das Richtige. Ach, es war herzerreißend, dieses langezogene, quälende Abschiednehmen vom Stil und Geschmack der Freiheit und von der süßen Musik der zwanziger Jahre. Immer noch einmal wurde um Mitternacht die Rhapsody in Blue gespielt, das war für uns sozusagen eine zivile Ausgabe der Internationale, aber in einer Ecke saßen schon die blonden langen Offiziere der SA, elegant, verschwenderisch und verdorben - Alkohol und Sexus, das bleibt sich ja in allen politischen Systemen gleich. Sie flirteten mit einem vielbeschäftigten Mädchen aus Kairo, halb arabisch, halb negroid, und wenn eine Streife kam, verschwanden sie im Klo. Auch Tarzan - so nannten wir unseren Freund - ging schon in brauner Uniform in die Universität, aber er tat es als Spitzel der KP und von Zeit zu Zeit wurde er für acht Tage unsichtbar und trampelte mit Fernlastern durch ganz Deutschland, um Nachrichten zu überbringen und irgendwo geheime Direktiven zu empfangen. Ein Bursche, sage ich Ihnen, ein Bursche war das! Er hatte etwas Schwarzes und Barbarisches in seiner Erscheinung, daher auch dieser ziemlich plumpe Neckname, den man ihm angehängt hatte, eine barbarische Wucht. Es lag wohl an der rabenschwarzen Mähne, die ihm in die Stirn hing, und an dem tropischen Bartwuchs um das Kinn herum. Doch hatte er gar nichts Düsteres, war kerngesund und mit sich selbst und seinem Leben so vollkommen einverstanden, daß er fast niemals von sich

sprach, und ein Pferdenarr war er und mit Hunden und Blumen wußte er umzugehen, und wohin er auch kam, er brachte eine Windjacke voll frischer Luft mit und alles atmete auf. Das Wuchtige lag auch weniger in seiner Körperlichkeit als in seiner robusten Intelligenz, in seinem hellen, fröhlichen Haß – haben Sie mal einen Haß mit Humor erlebt? Er hatte ihn! – und an der Leidenschaftlichkeit seiner Überzeugungen, um die ich ihn immer so sehnüchtlig beneidet habe. Ein richtiger Mann unter lauter wackeligen, empfindlichen und Rilke lesenden Jünglingen, und als er sich für Madame zu interessieren begann, da wußte ich sofort, daß ich verspielt hatte. Übrigens war er ein waschechter Proletarier, das war damals ein unschätzbarer Ehrentitel in unseren Augen, er studierte von nichts, besaß nichts als Hose und Jacke, ein paar medizinische Lehrbücher und ein halbes Skelett –, ach, ich sehe uns noch eines Abends in die S-Bahn steigen, um seine Sachen in die Wohnung eines geflohenen Abgeordneten zu transportieren, die ihm nun kostenlos zur Verfügung stehen sollte. Unter dem rechten Arm trug er einen Totenschädel, und seinen einzigen Koffer schleppten wir gemeinsam, und weil er so unhandlich war, hatten wir einen kapitalen Unterarmknochen durch die Griffschleife gesteckt, um es bequemer zu haben. Ich sehe noch sein unverschämtes Grinsen, wie er sein munteres Emblem ins Gepäcknetz warf und wie er den aggressiven Witz der Leute entwaffnete, so daß sie ihm alle zuletzt Zigaretten anboten, er war eben herrlich. Für mich damals der Inbegriff des handelnden Menschen. Schnell und unerschrocken wie ein Abfahrtsläufer und immer in dem Bewußtsein, daß keine Minute Zeit zu verlieren sei, so nahm er die Schwierigkeiten seines Lebens. Ein Kerl ohne Skrupel, ohne eine Spur von überflüssiger Reflexion. Ich erkannte durch ihn, was ich bin, oder vielmehr was ich nicht bin, genauer gesagt: durch die fortwährende Beschämung, die sein Wesen für mich bedeutete, half er mir auf den eigenen Weg... Anfang August 1933 habe ich ihn zum letztenmal gesehn, am Ausgang vom S-Bahnhof Tiergarten. Es war ein schwüler Tag, der Himmel graubraun verhängt, die ganze Stadt roch so merkwürdig nach Erde, Gartenerde, und wie warmes Brot aus den Bäckerläden, man fühlte sich in seiner Haut so besonders wohligh und schwindlig zu Hause. Wo sie ihn erschlagen, gehängt oder erschossen haben, das habe ich nie erfahren.“

Tarzans Ende hat Schweigen verbreitet. In Mercys Blick ist eine honigbraune Rührung, ein leichter Tränenglanz, als wäre sie mitten in seinem Geschick. So üben wir hier alle Wechselfälle des Daseins durch, immer im Sitzen und Reden, wie die Kartenleser mit ihren vielsagenden Blättern. Jetzt hat der eine die Karte mit dem Totenschädel ausgespielt, und die andere, gierig nach leidenschaftlichen Momenten, stürzt sich mit flehentlichen Augen darüber. „Ich liebe ihn“, sagt sie leise und so unwillkürlich, daß das Schweigen kaum unterbrochen wird: „Ich hätte ihn geliebt.“ Einmal verwendet sie *to like*, einmal *to love*. Für den Augenblick ist es so, als sei sie völlig „aus sich herausgegangen“, in einer Art grüblerischer Sachlichkeit und in Richtung auf etwas Unbekanntes ganz von mir abgerückt und hätte sich selbst, ihren Körper, unverteidigt zurückgelassen. Sie ist beschäftigt, und sie, eine andere Sie, liefert sich aus. Ihre Leiblichkeit, vom Bewußtsein im Stich gelassen, gewinnt eine überdeutliche Gegenwart, und in ihrer Nähe sammeln sich Kräfte, um ihr in die Flanke zu fallen, handstreichartig... Kusch dich,



Alter, schäm dich doch! Hast du nicht mit der Geschichte deines Freundes die abgefeimteste Verführung getrieben? War nicht die ganze Erzählung von instinktiver Berechnung gesteuert? „Das können Sie sagen, weil er tot ist“, gebe ich zur Antwort. „Oder besser verschwunden. Viele von meiner Generation sind auf derartig rätselhafte Weise verschwunden. Man sieht sich um, man läßt sich Namen einfallen, und die meisten sind schon tot, einfach nicht mehr da und über alle Berge, sans laisser d'adresse.“

Mercy nimmt sich eine Camel, versucht sie anzustecken, mit zitternden Fingern: „Sagen Sie, Hans“ – die Hand sinkt wieder auf den Tisch zurück, läßt die Zigarette unangeraucht in den Aschenbecher fallen: „Wie hieß diese Frau?“

„Welche Frau?“

„Ihre Freundin damals, Tarzans Freundin.“

„Elisabeth.“

„Sie hatte mein Blut.“

„Ja“, sage ich hastig, „sie war hinreißend.“ Was nun, denke ich mit Schrecken, wohin führt sie mich? Aber Mercy will es scheint's gnädig machen, ihre Rede eilt jetzt rasch und sicher dahin, als ob ein stürmischer Mitteilungsdrang sich endlich Bahn gebrochen habe. „Ich verstehe jetzt“, sagt sie, „was Sie meinen, wenn Sie von einer Vermischung des Blutes sprechen. Es ist entsetzlich, es ist wunderbar, wie sehr wir zu Ihnen gehören, wie tief wir verwickelt sind in alles, was in Europa geschehen ist und immerfort geschieht. Es macht mich wahnsinnig, es bringt mich um den Schlaf, es verfolgt mich wie Musik, wenn es mir plötzlich zur Gewißheit wird, daß alles wesentliche Schicksal sich drüben abgespielt hat, auch *mein* Schicksal vermutlich, ohne daß ich dabei sein konnte – wirklich, ich komme nicht darüber hinweg. Sechs Jahre lang habt ihr euch drüben den Tod beigebracht mit allen Mitteln, die Frauen weggenommen und die Städte verbrannt, und nun kommt ihr zu uns herüber und spricht alle dieses unnatürliche, dieses sonderbar reiche und ... und affige Englisch, das ihr euch aus alten und neuen Dichtern zusammengelesen habt! Der Akzent ist zum Kichern, aber das Vokabular ist gravitatisch und prunkvoll, wo haben Sie zum Beispiel ein Wort wie time-ridden her? Robert sprach ähnlich wie Sie und doch wieder ganz anders, etwas sicherer und fließender vielleicht, aber auch metallischer, der französische Tonfall noch ausgesprochener als bei Ihnen der deutsche, und von Zeit zu Zeit, wenn man es am wenigsten erwartete, brachte er einen Ausdruck an, den er nur von den Elisabethanern haben konnte. Wenn Sie 1944 in Frankreich gewesen wären, hätte er Sie womöglich umgebracht, mit einer Benzinflasche oder einfach mit einer Maschinenpistole ...“

„War er auch Kommunist?“

„Er war es bis kurz nach der Befreiung, dann verlor er jeden Geschmack daran. Als der Krieg aus war, hat er sich zuerst lebhaft mit Sartre beschäftigt, ich glaube, er hat ihn auch persönlich gekannt, aber auch von ihm hat er sich bald wieder zurückgezogen. Sartre, behauptet er, sei bloß ein melodramatischer Drehbuchautor, von Philosophie verstehe er nichts. Dann hat er sich längere Zeit mit psychoanalytischen Studien befaßt – Freud und die neueren Amerikaner –, im Moralischen, sagt er, seien wir einer fürchterlichen Freiheit ausgeliefert, es gebe da eigentlich nur noch Experimente, und er habe sein Leben

lang nach einer brauchbaren Arbeitshypothese gesucht. Schließlich, vor drei oder vier Jahren, ist er den Jesuiten in die Hände gefallen . . .“

„Und ist er dabei geblieben?“

„Er ist regelrecht konvertiert, nicht vom Protestantismus her, seine Familie ist immer katholisch gewesen, sondern vom radikalen Unglauben her. Er behauptete noch in seinem letzten Brief, daß der Katholizismus von allen heutigen Ideologien den weitesten Horizont besitzt und daß die intelligenten Jesuiten gegenüber allen geistigen und sozialen Katastrophen der Epoche das größte Maß von Verständnis und Unbefangenheit aufbringen, das ihm jemals vorgekommen sei. Aber geblieben ist er nicht bei ihnen.“

„Ich verstehe – und wie hat er sich dann später zurechtgefunden?“

„Er gibt Sprachunterricht und Literaturgeschichte, und wenn er nach seinen Überzeugungen gefragt wird, so nennt er sich einen Ehemaligen oder einen Lebenslänglichen oder einfach DP, displaced person. In einer Diskussion hat er einmal erklärt, die Exkommunisten und die Exkonvertiten, das seien die wahren Detektive der Zukunft . . . Ich habe das damals alles noch nicht verstanden und ich bin nicht sicher, ob ich es heute verstehe, denn positive Auskünfte und Richtlinien hat er uns niemals gegeben. Manchmal hatte ich den Eindruck, als ob er nichts auf der Welt ganz wörtlich nähme, auch keinen Menschen, auch mich nicht, obwohl er doch in entscheidenden Augenblicken niemals gezögert hat, sich mächtig für mich ins Zeug zu legen. Aber *wie* er das tat: auf eine unheimlich kalt-heiße Weise, irgendwie übersetzt und rollenmäßig, wie ein Puppenspieler, der sich selber tanzen läßt. Er hatte Feuer, ich sagte es ja schon, aber das war nichts als Rasse, das war das Allgemeine an ihm, im innersten Kern seiner Person war es eisig, ein eisiger Kummer, eisige Gleichgültigkeit. Sein Lachen konnte gräßlich sein: hart, kalt, wie ein Windstoß auf einer staubigen Straße – in einem anderen College hat ihn mal einer Mistral genannt, eben wegen dieses Lachens, ganz gut, nicht wahr? Aber der Name hat sich nicht durchgesetzt – ja, er konnte *kreischen* vor Lachen, wenn jemand etwas sehr Dummes sagte, oder einmal, als wir zusammen eine burlesk show besuchten, wo sich zwei rothaarige Bostoner Hafennutzen auf der Bühne in Raten ausziehen mußten, und in den Rängen saßen die teenagers und alles schmatzte und rührte und stöhnte und johlte und die Scheinwerfer waren beinahe mehr in den Logen als auf der Bühne. Er brauchte eben grobe Reize, als ob er gegen eine wachsende Empfindungslosigkeit anzukämpfen hätte, interessierte sich immer besonders für alles Häßliche, Laute und Schrille, ganz komisch. Darum trieb er sich auch mit Vorliebe in Garagen und Reparaturwerkstätten herum, überhaupt alles Technische – nun, ich meine, er hätte es sich ja gut gehen lassen können, kein Mensch ist jemals so verwöhnt worden in Boston, aber nein, er blieb nie im Wagen sitzen, immer wollte er ’raus und zwischen den Monteuren herumtigern, hinterher hatte er dann Öl am Anzug, und wenn es in Strömen goß, er war nicht zu halten, er mußte partout im Freien sein und den stechenden Regen auf der Haut haben. Alles Modische und Elegante fand er langweilig, aber vor einem Installationsgeschäft konnte er eine halbe Stunde lang stehenbleiben oder vor einem Mützenladen in der Vorstadt, da saugte er sich fest, da dachte er dann an Unfälle und so was, wo man ja auch meistens eine leere Mütze herumliegen sieht . . .“



Sie stockt und grübelt, mit zusammengezogenen Brauen, nagt an der Unterlippe. Weit weg, gleichsam sagenhaft gebrochen, ist das Getöse des Ozeans, ganz nah, wie knackende Kisten, das Ächzen im Schiffsgebälk. „Also Hans“ – sie ist unversehens aufgesprungen, hat ihr Täschchen an sich gedrückt: „Wir müssen jetzt wirklich gehn. Sie warten auf uns, sie hatten so großartige Ideen für heute abend, Joan und Dexter und alle...“ Sie zurückzuhalten, ist gar nicht schwer: nur ihre Hand ergreifen und sie herunterziehen, und willenlos, fast unterwürfig sinkt sie in ihren Sessel zurück. Ich sehe mich leichtsinnig werden: ein Brückenkopf scheint genommen und das Gelände kaum noch gesichert zu sein. „Das war natürlich was für Mercy“, sage ich heiter. „Sie fühlten sich ihm ebenbürtig, endlich einmal ein ebenbürtiger Mann, und alle andern fanden es auch?“

„Ach nein – nein, ich glaube nicht. Ich habe nie die Gewißheit gehabt, ihn zu kennen, ihn zu übersehn... Wissen Sie, er hatte Genie. Immer wieder ist ihm irgend etwas Außerordentliches eingefallen, was Hinreißendes, überaus Verblüffendes – das, was andere nur ein einziges Mal in ihrem Leben tun möchten oder tun sollten und doch aus Feigheit und Kümmerlichkeit niemals zustande bringen, das tat er ohne Besinnung, rasch und heftig, nicht anders als Ihr Tarzan. Als ich ihn zwei Monate kannte, hatte ich eine Art Nervenzusammenbruch, und Daddy brachte mich in eine psychiatrische Klinik, um mich hinter einem cordon sanitaire von stupiden Ärzten zu verstecken. Ich habe mich da unmöglich benommen, geschrien und getobt und nachts versucht, aus dem Fenster zu steigen – eine Lungenentzündung kam hinzu, Penicillinschocks, schließlich hatten sich mich so weit, daß ich vollkommen erledigt im Bett lag und mich nicht mehr bewegen konnte, um mit Blumenvasen nach den Schwestern zu schmeißen. Ich las nichts mehr, aber ich schlief auch nicht, weder bei Tage noch bei Nacht, ich lag nur da und zählte die Autos, die auf dem Kiesweg heranrollten, die Knöpfe an meinem Hemd, die Finger an meinen Händen. Eines Morgens stand er plötzlich in meiner weißlackierten Gefängniszelle, irrsinnig gesund in seiner blauen Popelinjacke, mit diesem schweren, vierschrotigen Brustkasten – und doch wirkte er immer elegant und beweglich. Wie er das geschafft hat, weiß ich bis heute nicht – nicht, daß er kam, verstehn Sie, sondern daß es ihm gelang, die Ärztekette zu durchbrechen, all ihren Unfug von wegen Amtsgeheimnis und Dienstpflicht und methodische Bedenken und gerade jetzt und gerade Sie, all das in Grund und Boden zu reden, einfach zu sagen: interessiert mich nicht, ich will sie sehen! – das ist es, was ich genial nenne. Er setzte sich auf mein Bett, und ich hatte ein Gefühl, als ob er mir mit seinen Augen Löcher in die Stirn brennen würde: große, schwarze, überwirkliche Augen, irgendwie steinig und dann wieder wie brennendes Pech und immer weit aufgesperrt, und ich warf mich herum, das Gesicht zur Wand, und heulte los. Ich war davon überzeugt, daß es mir niemals wieder möglich sein würde, unter Menschen zu gehn, und war vollkommen verzweifelt. Wissen Sie, was er tat?“

„Was tat er?“

„Er sagte kein Wort, griff sich nur mit beiden Händen an den Hals und riß sein Hemd auf, von oben bis unten, dann packte er meinen Kopf und drückte ihn an sich, einfach das Gesicht in die Brusthaare hinein.“

Mercy sucht unbefangen meinen Blick, abwartend, mit einem Anflug von

Eitelkeit. Wieviel Kind ist doch noch in ihr, wieviel unangebrochene Naivität! Mir ist ein wenig empfindlich zumute, als hätte sie mich mit nicht ganz fairen Mitteln in die Enge getrieben. „Das war also“, sage ich unsicher, „gewissermaßen die Quittung für die Ohrfeige auf dem Yard?“

„So kann man es nennen. Jedenfalls von diesem Augenblick an konnte ich wieder schlafen, und zehn Tage später haben sie mich ’rausgelassen.“

Pause. Diesiges Schweigen. Mercy ganz ruhig und gesammelt – wie lange schon ist kein schriller Ton, kein widerborstiges Wort mehr von ihr gekommen –, nachdenklich rührt sie mit einem Strohhalm in ihrem Gin Fizz herum. Bei mir ist die Lage verworren: einerseits Beichtvater, jawohl, Vertrauen gegen Vertrauen, nie zuvor ist ihr Blick so rückhaltlos fragend, so erwartungsvoll, so voller Gehorsam und Respekt auf mich gerichtet gewesen. Andererseits Werber und Beutemacher, der gerade jetzt den Wind in seine Segel bringen müßte, denn erst jetzt ist das Verhältnis ganz gespannt, der Wettkampf ist ausgerufen. Roberts Übergewicht kann nicht unangetastet bleiben, und der Augenblick ist günstig, denn Robert hat seine Zeit gehabt. Ich könnte mir freilich vorstellen, daß man diesen Robert in Gottes Namen überwiegen ließe, dann wäre man diesen ängstlichen Herzdruck wieder los, das wäre der Rückzug ins Antiseptische, Unverfängliche, und von da aus würde man dann zurückwollen. Die Situation ist zwingend: das ist doch vermutlich eine Schablone, Verehrtester, denn wer zwingt dich, wenn nicht deine eigene verfluchte Manie? Ein Mann, der jetzt innehielte, wäre kein Mann. Aber ein Mann, der in allen ihren Vertrauensbeweisen nichts als Vorwände ihrer Nacktheit sieht und diese ganze tagelange Auseinandersetzung nur als eine burlesk show, ein Sich-Ausziehen in Raten versteht, ein solcher Mann wäre eben ein Hurenbock. Robert war gut zu ihr, da haben wir den Drehpunkt, denn was ist gut? Gut zu ihr sein heißt Lust auf ihren Kopf haben und alles andere, heißt mörderischer Appetit auf dieses arglos dargebotene Nackenstück, das von einem feinen dunklen Haarflaum angeschattet ist. Gut sein heißt wahr sein, ihr ein Stück Wahrheit ermitteln helfen, nach besten Kräften, denn die Wahrheit, sagte der General, ist das Salz in der Suppe. Aber nicht die reine Wahrheit, keine Wahrheit ohne Sympathie, ohne diesen mörderischen Appetit, das will sie nicht, das wäre für sie nicht wahr. Schön. Aber gut sein gegen Mercy heißt auch schlecht sein gegen Marilyn, heißt „Treulosigkeit“, „Verrat“ und so weiter, heißt verräterischer Widerruf der beiden Briefe, die Mercy doch höchstwahrscheinlich gelesen hat. Ja, aber das Gutsein gegen Marilyn hatte doch denselben Sinn wie das Gutsein gegen Mercy, beide verkörpern doch ein und dasselbe Element, worin liegt denn das Schlechte? Liegt es nur im Wechsel der Personen und in einer kleinen zufälligen Verrückung der raumzeitlichen Gegebenheiten? Unsinn! Mercy, das wollen wir doch festhalten, stellt Ansprüche an deine erkennenden Kräfte, sie mutet dir eine Denkaufgabe zu, eine schwer zu bestimmende, du mußt jetzt nachdenken. Sie appelliert an deinen moralischen Sinn – gut, ja, aber würde sie das tun, wenn sie nicht ihrerseits „gut zu dir“ wäre, gut in einem weitherzig-vieldeutigen Sinn, wenn sie nicht bereit und willens wäre, früher oder später den Mund zu halten und durch sich selbst weiterzusprechen, mit dem gesamten Aufgebot ihrer verschwiegenen Kräfte? Nein, nein, wir können auch hier nicht bleiben, wir müssen das Licht abschütteln und diesen manierlichen jungen Herrn da drüben, der mit gekreuzten Füßen an seiner



Theke steht und Zeitung liest. Also weiterfragen, um noch etwas Aufschub zu gewinnen. „Er gefällt mir sehr gut, Ihr Robert“, sage ich, „und ich bin heilsfroh, daß wir im Kriege keine Scherereien miteinander gehabt haben. Ein einziger Mensch dieser Art vermindert ja die Dummheit des Zeitalters schon ganz erheblich und hilft die Luft reinigen, auch wenn er nicht öffentlich ins Gerede kommt. Haben Sie ihn übrigens nach diesem Besuch in der Klinik noch einmal wiedergesehn?“

„Damit fing es ja eigentlich erst an“, erzählt Mercy. „Ein paar Tage nach meiner Entlassung holte er mich zum Tanzen ab, oder vielmehr ich holte ihn ab, nun ja, wie man's nimmt. Es war ein Abend unter freiem Himmel, warm und kühl zugleich, und ab und zu fiel ganz wenig Regen. Über dem Podium, zwischen den Linden, hingen Lampions und Girlanden von farbigen Glühbirnen, und ich gab ihm Geld, damit er Champagner bestellen konnte. Ich war von Anfang an selig und wußte nicht warum, es war wohl das Entzücken des Rekonvaleszenten, ein wildes Genesungsfieber: alle Kräfte waren im Steigen, alles stieg für mich ins Maßlose, Ungeheuerliche, alle meine Empfindungen waren vertausendfacht, mein Bewußtsein von Leuten und Sachen war übertrieben deutlich, farbig und plastisch, wie wenn ich Meskalin genommen hätte. Alle Vorübergehenden, die Kellner, die Zigarettenmädchen, die Paare, die sich zur Tanzfläche durchschoben, versetzten mich in einen Taumel von sinnlosem Glück. Oh, ich mußte die Hand auf die Augen legen, um nicht sämtliche Blicke auf mich zu ziehen. Das war es für mich, aber was es für ihn sein mochte, das verstand ich nicht – er war offenbar genauso aufgepulvert wie ich, aber immer, wenn ich das sichere Gefühl hatte, jetzt passiert etwas, irgendwas, dann schlug er wieder eine Volte und lenkte von sich ab. Er faßte meine Handgelenke und sagte: *mon petit tzigane!* und fraß mich mit den Augen, aber in der nächsten Sekunde hatte er wieder dieses Steinige im Blick und sprach von seiner Abreise. Ich hatte manchmal eine ganz idiotische Angst vor ihm, als ob ich durch ihn sterben würde. Robert und Mercy, dachte ich – und ich dachte unsere Namen zum ersten Male als eine Einheit: wie gut paßt das zusammen, nicht schlechter als Romeo und Julia. Aber dann packte mich das Grauen vor dem Einmal-und-nie-Wieder in der Romeo-und-Julia-Affäre (Romeo-and-Juliet-business!): nur einmal lieben und dann sterben! Ich wollte hundertmal lieben und niemals sterben, aber ich wußte nicht, wen ich jemals lieben sollte, wenn es Robert nicht wäre, und wie ich jemals wissen könnte, wen ich liebte oder vielmehr, wann der Augenblick gekommen ist, wo sich persönliche Liebe unterscheidet von der allgemeinen Liebe, von der allgemeinen sinnlichen Sympathie. Man sollte eben frühzeitig heiraten, mit neunzehn oder zwanzig, das ist bei uns in Amerika selbstverständlich (taken for granted), dann kommen die Kinder und die Scheidungen, und ich finde das sehr vernünftig, man hat doch wenigstens einmal einen Anfang gemacht und ist die größten Hemmungen los. Aber Robert hielt sich immer im Allgemeinen, das er doch gleichzeitig haßte wie die Pest, er nannte es das Zufällige, das x-Beliebige, er behauptete, ein wirklich unbedingtes Engagement zwischen zwei Personen sei nur durch Gewöhnung zu erreichen, und dafür sei sein Leben zu kurz, dazu hätte er keine Zeit. Er hat mir das noch nicht an jenem Abend unter den Linden gesagt, sondern später, jedenfalls hat er mir nie eine Liebeserklärung gemacht, eine Liebeserklärung, das wäre für ihn eine neue Konversion gewesen, er sagte immer nur: ich hoffe,

ich könnte mir vorstellen, und dergleichen. Wir fuhren damals erst gegen drei Uhr früh nach Hause, er brachte mich noch die sechs Stufen bis zur Tür hinauf, und als wir oben waren, ich oben, er eine Stufe tiefer als ich, da küßte er mich zum ersten Mal. Ich ging vollkommen verloren (got lost), und als ich die Augen wieder aufriß, wollte ich nach ihm greifen, aber da fand ich ihn schon nicht mehr, er war schon im Gehen. Es war eine außerordentliche dämliche Situation: die Knie knickten mir durch, ich stolperte die Stufen 'runter, und er mußte mich vom nassen Rasen aufklauben wie einen – ja wirklich wie einen besoffenen Zigeuner ... O doch, wir haben eine Menge Spaß miteinander gehabt!“

Ja spaßig, überaus spaßig. Das ist das Süßsaure an ihr, der Sinn für clair-obscur. Der ungeschorene Backfisch kommt wieder zum Vorschein: mit einem kleinen, schnuppernden, niederträchtigen Lachen, das sich am eigenen Mutwillen entzündet und immer stärker wird, bis es auch mich angesteckt hat. Die Köpfe dicht beieinander, beide von einer grund- und bodenlosen Heiterkeit befallen, beide ganz aufgegangen in der „allgemeinen sinnlichen Sympathie“. Durch eine fahrige Handbewegung meinerseits kippt ein Glas auf die Seite, rollt an die Tischkante, läßt sich gerade noch auffangen. Unsere Ausgelassenheit tritt über alle Ufer: Backfischgelächter, reine Nervensache. Ihr Gesicht, eben noch groß, leinwandfüllend, Chance, ein Leben darin anzulegen – jetzt scheint wieder alles Wesentliche verwässert und zerlaufen, mit einem räudigen Gefühl von Schlappe und Schlappheit, als hätte man Roberts „Genie“ hintergangen und wäre seinem Gutsein in den Rücken gefallen. Aber auch Mercys Stimmung ist pötzlich umgeschlagen. „Doch, sehr!“ sagte sie mit Schärfe, beinahe feindselig, „es war herrlich. Keine Sicherheit, aber herrlich. Wenn er tot wäre, hätte ich vollkommene Sicherheit. Tote kann man festlegen.“

„Haben Sie“, sage ich behutsam und ohne sie anzusehen, „haben Sie niemals mit ihm. . . ? Ich meine, das wäre doch eine ganz konkrete Sicherung gewesen?“ Ein krampfhaftes Kopfschütteln ist die Antwort, blicklos, mit verkniffenem Mund.

Das Zeichen zum Aufbruch wird uns von außen gegeben, durch einen anmaßend-geräuschvollen Auftritt an der Korridortür. Eine Gruppe Erster-Klasse-Passagiere bummelt herein, zwei wohlcoiffierte Damen, hochbeinig, in engen grauen Kostümröcken und ihre Begleiter: Dunhillpfeife zum Rollkragen, lang und hager der eine, und weißseidene Revers, mit einem Feuermal unterm Auge der andere. Der junge, propere Barhüter geleitet sie an ihren Platz, zwei Tische von uns entfernt, in Mercys Rücken, er trägt eine freigesinnte Artigkeit zur Schau, ja er weiß sich ein ganz feines Ansehen von Uneigentlichkeit zu geben, wie wenn er nur gefälligkeitshalber und aushilfsweise hier die Bedienung mache, in Wahrheit aber doch eher zur Direktion, wenn nicht zum Publikum zu rechnen sei. Das fidele Quartett indessen scheint Wert darauf zu legen, seine gute Allerweltslaune nicht nur zum eigenen Vergnügen sprudeln zu lassen, sondern nach außen hin zu verstrahlen. Nichts gegen eine so angenehm unbedenkliche Gemütsverfassung. Aber diese Art Stimmungspropaganda, vorgetragen mit schallenden Lachsalven, streunenden Augen und weit ausfahrenden Armbewegungen, hat das Klima doch allzu empfindlich verändert und macht unsere Lage unhaltbar. Also wechseln wir einen fragenden und einen antwortenden Blick und stoßen unsere Sessel zurück.



## Stadtbummel

Schwester, ich hab dich lieb! Dein Kindergesicht,  
Wie es staunt vor dem Spiegelglasfenster  
Zum Niemandsland, wo die Toten stehn wie Gespenster!  
Sie starben plaudernd. Sag, warum zitterst du nicht?

Ich kann es nicht trinken, das Schaufensterglück  
Deiner Augen. Schenk es den bleichen Blüten  
Auf dunklen Revers, dem Seidenkleid und den Hüten.  
Wie dankbar die reichen Toten lächeln für einen Augenblick!

Schau, wie die Worte der Flammenschrift schwelen!  
Glaub: das ist mehr als ein Seiltänzertrick,  
Wir müssen die Worte behalten! Sie zählen!

Doch es wird Zeit, daß wir gehn. Und schau nicht zurück!  
Die Zündschnur, sie glimmt. Rauch beizt aus den Kanälen.  
Komm, es ist nicht mehr weit. Nur noch ein kleines Stück.

## Sonntagnachmittag

Brüder, ich hab' ihn im Ohr, euren Schrei  
Vom Stadion her. Und die vergessenen Tischgebete.  
Über den Zaun hinweg die Trompete  
Schneidet das Herz auf dem Teller entzwei.

Brüder, gebt acht! Euer Schrei zersplittert  
Die Botschaft der Zuckergußschrift,  
Eh ihr sie kennt! Sie betrifft  
Uns alle! O wie die Hand mir zittert.

Haltet ein, Brüder, euer Schrei  
Und der Schrei der Trompete betören das Ohr,  
Aber schneiden das Herz entzwei.

Bleibt gelassen! Ihr fehlt sonst das Tor!  
Und vorbei ist vorbei.  
O wie es knistert im Heizungsrohr.

## Ausgefallene Farben

Ausgefallene Farben  
Sollten wir meiden,  
Wenn wir auf die Behörde müssen.  
Im Regenmantel,  
Mit einer schlechten Krawatte,  
Die Fahrradklammer am Bein:  
So sollten wir vor den Türen warten,  
Bis wir gerufen sind.

Wir sollten nicht murren,  
Geschweige denn aufbegehren,  
Wenn uns die Auskünfte unterer Chargen  
Nicht befriedigen, so zum Beispiel:  
Die Akte sei unterwegs,  
Der Sachbearbeiter krank  
Oder beurlaubt zu einer Beerdigung.

Würde man uns vertrösten,  
Der Vorgang sei unauffindbar -  
So sollten wir unser Glück  
Zu verbergen trachten,  
Die neuen Fragebögen gelassen,  
Ja sichtlich verdrossen zusammenfalten  
Und grußlos hinausgehn.

Dann aber sollten wir  
Ohne zu zögern  
Die Formulare und alle anderen  
Eigenen Unterlagen vernichten  
Und ohne den Freunden ein Fest  
Gegeben zu haben, die Wohnung,  
So wie sie ist, verlassen.

Wir sollten uns  
Einen schöneren Namen suchen  
Und ein einfaches Zimmer mieten  
In einer fremden Stadt,  
Darin keiner uns kennt.



## Einiges ist noch zu regeln

Einiges muß noch geschehen,  
Ehe die Sonne sinkt:  
Die Hungernden sind noch hungrig,  
Die Dürstenden durstig,  
Die Weinenden ungetröstet.  
Das einjährige Lamm ohne Fehl  
Ist noch nicht geschlachtet,  
Die Pfosten der Tür  
Sind noch nicht bestrichen  
Mit seinem Blut.

Einiges ist noch zu regeln,  
Bevor die Behörden schließen:  
Da warten im Safe die Papiere.  
Die Dividende muß noch verrechnet,  
Das Grundstück verkauft  
Und die Grundbucheintragung geändert werden.  
Die Armen stehen schon vor der Tür.  
Der Wechsel auf Treu und Glauben ist fällig,  
Und auch die Steuer wird nicht mehr gestundet.

Einiges muß noch geschehen,  
Ehe die Sonne sinkt  
Und die Tore schließen.  
Schon werden die Schatten länger.

KURT IHLENFELD

## Aus meinem Reisenotizbuch

Der Kellner, der mich bediente, kam mir bekannt vor. Es war in einem recht komfortablen, vor wenigen Monaten erst eingerichteten Hotel – er lächelte, als ich etwas zögernd meiner Vermutung Ausdruck gab. Und wo sollte das gewesen sein? fragte er. Ich nannte den Namen des Städtchens und des, wie ich mich genau erinnerte, betont altmodischen Gasthauses. Er zuckte die Achseln und bedauerte, weder den Ort noch die Herberge zu kennen. Ich gab mich zufrieden, obwohl mich das kurze Gespräch erst recht in meiner Vermutung bestätigt hatte. Vorwärtskommen und vergessen ist eine Devise, die nicht nur für Kellner gilt.

Mir gegenüber im Zug nach Paris saß ein amerikanisches Ehepaar. Bald stellte sich heraus, daß der Mann deutscher Abkunft war und nach fast 25-jähriger Abwesenheit zum erstenmal wieder seine Heimat besucht hatte. Ich hätte gerne mehr über seine Eindrücke gehört – aber schon nach wenigen Sätzen gab er mir zu verstehen, daß er zu den „Zeugen Jehovas“ gehörte, und blieb hartnäckig bei diesem Thema, bis ich es leid wurde und mich in die Ecke drückte, um zu schlafen. Es ist gar nicht so einfach, von Menschen etwas zu erfahren, auch wenn man nur zu dritt in einer kleinen Kammer weilt.

Man könnte das Wesen des Menschen auch von seiner unbedingten Bereitschaft, ein Risiko auf sich zu nehmen, bestimmen. Diese nimmt während der sog. Reisesaison regelmäßig geradezu abenteuerliche Formen an. Noch vor hundert Jahren galt eine kleine Fahrt mit der Eisenbahn als ein beinahe selbstmörderisches Unternehmen. Vielleicht mindert heute das Vertrauen auf die Sicherheit der Verkehrsmittel das Bewußtsein des Risikos. Aber schließlich ist dieses, das Risiko, überhaupt in jedem einfachen Verlassen des Wohnsitzes enthalten, ganz gleich, welchen Vehikels man sich dabei bedient. Die Duncan erstickte an ihrem Schleier, der aus dem Wagen heraus wehte, Goethe änderte 1815 sein Reiseziel, als die Wagenachse brach.

Man löst sich, wenn man eine Reise antritt, aus einem ganzen dichten Netz von Beziehungen – im Vertrauen darauf, in diese nach kürzerer oder längerer Zeit wieder eintreten zu können. Auf den Tod angewendet, stimmt der erste Teil des Vergleiches durchaus, während der zweite bedeutungslos wird. Merkwürdigerweise verhält sich ein sehr großer Teil der Menschheit – der heute so reiselustigen Menschheit – dem Tode gegenüber so, wie die Bewohner eines abseits gelegenen Dorfes, die nie auf den Gedanken kommen, einmal den Fuß über dessen Grenze hinaus zu setzen. Bei solcher Beharrlichkeit – wie muß sie die Aufforderung treffen, sowohl den Kreis dieses engsten und dichtesten Lebens zu verlassen als auch in eine Landschaft überzusiedeln, die jegliche aus diesem genommene Vorstellung übersteigt.

Das Heilige Land wünschte Vetter Andreas so gerne zu sehen – Claudius antwortete ihm: Wo ER ist, da ist das Heilige Land.

Der Krieg hat die Völker gegeneinander aufgebracht – und unzählige, die sonst nie im Leben an eine Auslandsreise gedacht hätten, in die entlegensten Länder gebracht. Er ist noch immer das größte Reiseunternehmen. Man riskiert den Kopf – aber der Transport ist kostenlos.

Einer hebt das Signal – und hundert rollen davon. Was für eine Macht hat der Mann! Und woran erinnert es nur?

Erreichbar ist alles. Erreichbar ist nichts.



Historische Stätten machen oft einen recht unhistorischen Eindruck. Man hat so viel davon gehört, daß man, wenn sie plötzlich vorm Auge auftauchen, unwillkürlich das Empfinden hat, sie seien soeben erst – zum Zwecke der Besichtigung – aufgestellt worden: sei es der Turm von Pisa oder das Schloß zu Schönbrunn. So liegen nach beendetem Jagdgetöse die leeren Patronenhülsen im Gras.

Matthias Claudius war weder in Japan noch beim Kaiser von Japan. Aber in jeder Claudiusausgabe, die die Kupfer von Chodowiecki enthält, ist auch das Blatt mit dem hohen Glas zu sehen, worin das auf Wunsch des Wandsbeckers und auf Befehl des Kaisers von Japan abgeschnittene Ohr des japanischen Hofmarschalls Albibighoi säuberlich an einem Zwirnsfaden hängt: die Audienz, die der Kaiser dem Dichter gewährte, ist demnach nicht unblutig verlaufen.

An dem Tisch, an welchem du issest – hat schon jemand gegessen. In dem Bett, in welchem du schläfst – hat schon jemand geschlafen. Und diejenigen, die dir in der Fremde den Tisch decken, das Bett bereiten – haben sie nicht allen Grund, den Kopf zu schütteln über deine Neugier?

Wer viel sehen will, geht an vielem vorbei.

Man braucht nur einen Schritt vor sein Haus hinaus zu tun, um sich alsbald um eine Unendlichkeit von ihm entfernt zu haben.

Die schönsten Reisen in meinem Leben waren die, die ich geträumt habe. Stockholm z.B. lernte ich erst dreißig Jahre, nachdem ich meine Traumreise dorthin gemacht hatte, kennen: es war ein Wiedererkennen, mit dem halb erstaunten, halb wehmütigen Gefühl, daß es so manches von dem, was ich damals gesehen hatte, jetzt nicht mehr gab.

Wie lange ist es eigentlich her, daß ich in Paris gewesen bin, dachte ich, als schon die ersten Anzeichen der nahenden Großstadt sichtbar wurden und die Reisenden nach ihren Gepäck griffen. Wieder dieses Gefühl, längst dort gewesen zu sein – obwohl ich die Stadt bisher weder im Traume noch in der Wirklichkeit betreten hatte.

Moderne, von Dichtern verfaßte Reisetagebücher haben meistens einen ungemein starken intellektuellen Einschlag – immer wird an den Dingen, an den Eindrücken entlang- und vorbeigedacht. Es ist alles noch da, aber es entzieht sich offenbar mehr und mehr der Wiedergabe durch Sprache. Nicht nur der Mensch verhält sich zur Welt – auch das Umgekehrte gilt, und wir bekommen die Wirkungen davon mehr und mehr zu spüren.

## Der gerechtfertigte Praktiker

Im Umkreis des Wahrheitszeugen (es ist ein aufs höchste bedenkenswertes Faktum, daß dieses Wort, welches zunächst eine so harmlose, rein theoretische Bedeutung hat – ein Mensch sagt: es verhält sich so und nicht anders –, daß dieses Wort mit solcher Konsequenz den Sinn des „Dafür-Einstehens“, des Martyriums, des Blutzeugnisses bekommen hat) – es pflegt im Umkreis solcher, in besonderer Weise auf den Tod, den Zeugentod, hin existierender Menschen eine Reihe zugeordneter Figuren zu geben – den schwachen oder bestechlichen Richter, die falschen Zeugen, die fluchtbereiten Anhänger, den Verräter, den Versucher – den wirklichen Freund, der aber ebendeswegen zum Versucher werden kann. Von dieser letztgenannten Figur, die im platonischen Werke eine äußerst kompliziert durchgeführte Gestaltung gefunden hat, soll die Rede sein.

Es ist, wie gesagt, etwas Typisches in dieser Figur; sie offenbart auf eine erschütternde Weise, wie sehr der Wahrheitszeuge, wenn es zum Äußersten kommt, allein ist. Der Christ wird hier an das Paradigma aller Wahrheitszeugenschaft denken – und nicht bloß an das Todesgeschehen selber. „Von da an begann Er Seinen Jüngern darzulegen, Er müsse ... von den Ältesten, den Hohenpriestern, den Schriftgelehrten viel leiden und getötet werden... Petrus zog Ihn an sich und hielt ihm vor: ‚Gott bewahre Herr! das darfst du niemals widerfahren!‘ Er aber wandte sich um und sprach zu Petrus: ‚Aus dem Wege Satan! Du willst mich abwendig machen; du hegst nicht Gottesgedanken, sondern Menschengedanken‘“ (Mt. 16, 22 f.). – Daß sich hier etwas Paradigmatisches, etwas Inbildhaftes zuträgt, muß jedermann sehen – ob er nun den Bericht des Matthäus für ein heiliges Buch hält oder nicht. – Wenn man die Briefe des Thomas Morus aus dem Gefängnis liest, so tritt einem etwas durchaus Ähnliches entgegen. Es wäre – so sagt etwa die Tochter, die Lieblingstochter Margaret, bei einem Besuch des Gefangenen: „Es wäre nach jeden weisen Mannes Meinung ein Makel auf Deinem Ansehen, wenn Du weiterhin hartnäckig ablehnst, das zu tun, was des Königs Gefallen ist, sofern Du es tun kannst, ohne Gott zu mißfallen (was aber viele weise und wohlgelehrte Männer behaupten).“ – Darauf nun lächelte unser Vater mir zu und sagte: Wie, Frau Eva ... kommst du wieder, deinen Vater zu versuchen und ihn aus Liebe dahin zu bringen, daß er gegen sein Gewissen schwört?“

Der versucherische Freund des Sokrates trägt den Namen Kriton – freilich ist er dadurch allein natürlich nicht voll gekennzeichnet; aber es ist immerhin merkwürdig, daß Platon ihn, den Kriton, in vier Dialogen erwähnt – und daß davon drei eine sehr unmittelbare Beziehung zum Tode des Sokrates haben: „Apologie“, „Kriton“, „Phaidon“. –

Kriton ist eine in mehrfacher Hinsicht der Gestalt des Kallikles zugeordnete Figur; nicht nur sofern Kriton, gegenüber dem „aktiven Terror“ des Gewaltherrschers, den passiven Terror, die Furcht, verkörpert; nicht nur sofern die Drohung, die Kallikles ausspricht, in Kriton (nicht in Sokrates) ihre Wirkung tut. Sondern auch insofern besteht eine Zuordnung, als Kriton gleichfalls dem



Bereich der Praxis zugehört und fast in ihn verstrickt ist; und Praxis ist stets durch die Abtrennung von der Wahrheit (von innen her) gefährdet. Das Besondere und Unterscheidende der Kriton-Figur ist, daß und auf welche Weise diese Gefährdung des bloß Praktischen überwunden wird – durch die Freundschaft mit Sokrates, für den er, auf Grund der gleichen Freundschaft, zum Versucher werden kann.

Man muß diese äußerste Vielschichtigkeit der Kriton-Figur sehen, um die Auskunft vernehmen zu können, die – wie mir scheint – in ihr durch Platon zur Formulierung gebracht ist. – Die Kommentare nehmen die Gestalt des Kriton durchweg zu flach. Man pflegt allzu gönnerhaft von seiner „Bravheit“ zu sprechen, von seiner Mittelmäßigkeit, von dem Abstand zwischen der Geisteshoheit des Sokrates und dem dürftigen Niveau seines Freundes. Solche Kennzeichnungen sind nicht positiv falsch, aber sie sind wesentlich unvollständig. Das Bedeutsame an Kriton scheint gerade das zu sein: daß er, seiner untheoretischen Biederkeit zum Trotz, für Platon eine so nahe Beziehung zu Sokrates besitzt, und daß er im Urteil Platons sozusagen auf der Seite der „Gerechtfertigten“ steht.

Wie also tritt uns Kriton in den platonischen Dialogen entgegen? Ich sagte schon, es gebe – außer den Dialogen um den Tod des Sokrates – noch einen vierten Dialog, in dem Kriton eine Rolle spielt: den Euthydemos. In ihm zeigt sich Kriton in einem noch früheren Zustand seiner Entwicklung. Es tritt an ihm zunächst diese Ungeduld gegenüber dem bloß Theoretischen, vor allem gegenüber der theoretischen Genauigkeit zutage, wie sie auch den Kallikles kennzeichnet; es ist die Ungeduld des Praktikers, der zum Schluß und zu einem „Effekt“ kommen will. Sokrates reizt ihn bewußt in dieser seiner Ungeduld, Sokrates übertreibt seinerseits den aporetischen Charakter, das Immer-neu-Ansetzen des Philosophierens: Kriton fragt (und will eine Antwort, „Ja“ oder „Nein“ – vielmehr, er will die Antwort „Ja“) Kriton sagt: „Und fandet Ihr nun oder fandet Ihr nicht, worauf Euer Forschen sich richtete?“ – Darauf Sokrates, mit dieser gemächlichen hilfreichen Grausamkeit: „Ja, du Guter, wo sollten wir es denn finden! Nein, es ging uns dabei vielmehr ganz lächerlich und recht wie den Kindern, die den Lerchen nachlaufen: jedesmal glaubten wir, nun hätten wir sie gefaßt – immer aber flog sie uns wieder davon... Schließlich aber gerieten wir in ein wahres Labyrinth – da mußten wir, als wir schon am Ziel zu sein glaubten, von neuem wieder umwenden, und es zeigte sich, daß wir uns von neuem gleichsam im Ausgangspunkte unserer Untersuchung befanden, und daß uns noch immer genauso viel fehlte wie zuerst, da wir unsere Nachforschung begannen.“ Darauf Kriton – teils ehrlich stauend, teils aber auch kopfschüttelnd verurteilend: „Wie konnte Euch denn das passieren, lieber Sokrates!“ Der Gegenstand der Untersuchung ist für unseren Zusammenhang nicht so wichtig; Sokrates berichtet über eine Diskussion mit einigen Sophisten, er berichtet darüber auf den Wunsch des Kriton, der „eigentlich“ gleichfalls dabei war, aber denn doch nicht so heftig interessiert war, daß er sich deswegen in das unangenehme Gedränge um die streitende Gruppe gestellt hätte. So beginnt ja der Dialog: „Wer war es, lieber Sokrates, mit dem du dich gestern im Lykeion unterredetest? Es umstand euch ja ein großes Menschengedränge, so daß ich, da ich in der Absicht zuzuhören herantrat, nicht imstande war, irgend etwas deutlich zu vernehmen! Doch bog ich

mich über, um wenigstens zu sehen. . .“ Später kommt es dann heraus, daß der gute Kriton inzwischen auf und ab spaziergegangen ist, während sein Freund Sokrates den Redestreit zu bestehen hatte. – Übrigens berichtet Kriton es habe sich noch ein anderer aus dem Kreis der Streitenden entfernt, sei auf ihn, Kriton, zu getreten: „Wie, Kriton, rief er, du hörst nicht zu bei so weisen Verhandlungen?“ Da habe denn Kriton gefragt, was denn er für einen Eindruck bekommen habe – worauf dieser Ungenannte (von dem aber Kriton rühmend sagt, er sei bekannt wegen seines Geschicks in der Ausarbeitung von Gerichtsreden) worauf der Mann die überraschende Antwort gibt: „Nun, was für einen Eindruck denn sonst als wie ihn stets das Anhören solcher leerer Schwätzer macht, die auf nichtige Dinge einen unnützen Eifer wenden!“ Kriton, der gerade dies dem Sokrates einmal hat sagen wollen (weil es doch mehr oder weniger seine eigene Meinung ist), bekommt ein wenig Angst vor der eigenen Courage und fügt rasch hinzu: „Das waren so ziemlich sogar seine eigenen Worte; und ich entgegnete ihm: Aber es ist doch ein schönes Ding um die Philosophie!“ Außerdem habe er, der Fremde, noch gesagt: Es sei zum Schämen, daß Sokrates sich mit solchen Leuten überhaupt einlasse. Und dieser Meinung sei nun auch er, Kriton. – Sokrates: „Ja, das sind diese Leute, die sagen – und es klingt sehr wahrscheinlich – man dürfe die Philosophie nur mit Maß betreiben, und die Politik auch nur mit Maß und so fort“ (hier kommt das Argument des Kallikles in Sicht. . . Kriton fragt zurück: „Ja, ist denn das nicht auch richtig?“

Was also ist das für eine Figur, der Kriton des Euthydemos? Er ist ein noch Schwankender; er weiß nicht, ob er seine Söhne einem Philosophen in die Lehre geben soll; er weiß nicht, wo die wahre Philosophie zu finden sein soll – aber er ist (und er sagt es selbst ausdrücklich!) – er ist beeindruckt von der existentiellen Weisheit des Sokrates: „Sooft ich mit dir zusammentreffe, erscheint es mir wie Wahnsinn, daß man sich um alles Mögliche sorgt, nur nicht um wahre Bildung.“ Und wenn er auch noch schwankt – wo sie zu finden sei: er scheint doch dem Ruf des Sokrates (mit dem der Dialog schließt) zugänglich gewesen zu sein: „Wenn dir die Philosophie – nach sorgfältiger Prüfung – als das erscheint, wofür ich sie halte – dann folge ihr getrost und übe, sie – dann, wie man so sagt, ‚Drauf und dran!‘ Du selbst und deine Söhne“.

Die Söhne jedenfalls sind Schüler des Sokrates geworden. Er selbst, Kriton, freilich bleibt der Praktiker, der sich nur unwillig in theoretische Erörterungen ziehen läßt.

Kriton spricht kein einziges Wort zu dem Thema des Dialogs „Phaidon“, zum Thema „Unsterblichkeit der Seele“. Vielmehr zeigt er sich sehr besorgt, als Sokrates zu einer langen Erörterung auszuholen scheint – worauf Sokrates den Gang des Gesprächs unterbricht: „Ich will es also versuchen, sprach Sokrates (nämlich darzulegen, warum ein philosophischer Mann getrost sein müsse, wenn er zu sterben im Begriff ist) – ich will es also versuchen. Aber zuvor laßt uns von unserem Kriton hören, was es denn ist, das er mir schon so lange sagen will.“ – „Was anders, o Sokrates, sprach Kriton, als daß der Mann, welcher dir den Trank bereiten soll, mir schon lange zuredet, man müsse dich darauf hinweisen, doch ja so wenig als möglich zu sprechen. Denn er sagt, durch Reden erhitze man sich, und das vertrage sich nicht mit dem Trank. So hätten die, welche dergleichen getan, bisweilen zweimal, auch dreimal trinken



müssen. Darauf Sokrates: Ach, laß ihn laufen! Mag er sich nur anschicken, mir zweimal zu geben, wenn nötig, auch dreimal! – Das hätte ich wohl fast schon im voraus gewußt, sagte Kriton, aber er ließ mir keine Ruhe.“ – Damit verstummt Kriton wieder für sehr lange. Sokrates entfaltet im Gespräch mit Simmias und Kebes die Lehre von der Unsterblichkeit und von der Todessehnsucht des wahren Philosophen. Es vergehen darüber die Stunden. Und Sokrates schließt mit den Worten: „Mich ruft ja – so würde wohl ein tragischer Dichter sagen – das Schicksal, und es ist schon beinahe die Stunde da, mich zum Bade zu wenden. – Denn es scheint mir richtiger, erst nach einem Bad den Trank zu nehmen und den Frauen keine Mühe mit dem Waschen des Leichnams zu machen.“ Kaum hat Sokrates mit dieser fast zynischen Wendung den Fuß wieder auf den Boden der konkreten Situation gesetzt, da fällt Kriton ein: „Gut, Sokrates! Aber was hast du nun für Aufträge an diese hier oder an mich – mit Bezug auf deine Kinder oder auf sonst eine Angelegenheit, wie wir dir noch einen Gefallen erweisen könnten.“ In die Alltagssprache von heute übertragen, heißt das doch soviel wie: „Das ist ja alles ganz schön, was du da über die Unsterblichkeit gesagt hast und daß du in die Herrlichkeit der Seligen einziehen willst – aber nun sag mal: was soll aus deinen Kindern werden?“ Sokrates geht nicht auf diese Frage ein – er spricht weiter, ganz philosophisch und, wie es Kriton erscheinen muß, „unreal“; er ist noch immer „in den Wolken“. Sokrates antwortet nämlich: „Nur, was ich euch schon immer gesagt habe, Kriton, nichts Besonderes weiter. Wenn ihr richtig für euch selbst sorgt, dann werdet ihr mit allem, was ihr tut, mir, den Meinen und euch selbst einen Gefallen erweisen, auch wenn ihr es jetzt nicht versprecht...“ Kriton ist enttäuscht, fast ein bißchen ärgerlich; er nimmt den Sokrates wie eine alte erfahrene Magd ein extravagantes Kind nehmen mag. Er antwortet: „Also, wir wollen darauf bedacht sein, es so zu machen. Aber – in welcher Weise sollen wir dich beerdigen?“ Drauf Sokrates: „Wie ihr wollt – wenn ihr mich wirklich zu fassen bekommt und ich euch nicht entwische.“ Dabei lachte er still, sah uns an und sprach weiter: „Diesen Kriton, ihr Männer, den überzeuge ich nicht . . . Er glaubt, ich sei jener, den er nach einer kleinen Weile tot sehen wird, und drum fragt er, wie er mich bestatten solle. Daß ich aber schon lang eine große Rede darüber gehalten habe, ich werde, nachdem ich das Gift getrunken habe, nicht länger bei euch bleiben, sondern fortgehen – zu irgendwelchen Freuden der Seligen – das, meint er wohl, sage ich nur so, um euch sowohl wie auch mich selbst zu ermutigen.“ In diesen Worten des Sokrates ist der „Praktizismus“ des Kriton sehr genau gekennzeichnet: die Reden über Unsterblichkeit sind ja ganz schön und erbaulich; aber die Realität ist doch etwas anderes. Die Realität ist das „Hiesige“, nicht das „Ideale“. Gegen diesen romantischen „Idealismus“ des Sokrates hat Kriton den Verdacht des Alltagsmenschen. Als Sokrates sagt, und zwar zu ihm, Kriton: „Wohlan, Kriton, es soll einer das Gift bringen“ – da kommt noch einmal, zum letzten Male, der realistische, nüchterne Tatsachenmensch zu Wort; er ist ganz verzweifelt über diesen Unverbesserlichen, der nicht schnell genug zum Sterben kommen kann: Man wird es dir schon sagen, nur nichts übereilen, die Sonne steht ja noch am Himmel (die Todesstrafe wird erst nach Sonnenuntergang vollzogen! das ganze war „dem Sinn nach“, sehr frei in unsere Sprache übersetzt; man muß es aber so konkret nehmen, sonst entgeht einem gerade der

Ernst. Wörtlich gesagt: „Ich weiß sehr gut, daß andere erst sehr spät, nachdem man es ihnen angekündigt hatte, getrunken haben . . . übereile dich also nicht, du hast noch Zeit.“

Keine Spur eines ausdrücklichen Verständnisses für das, was Sokrates über die Unsterblichkeit gesagt hat. Platon aber scheint Beiden recht zu geben, dem Sokrates und dem Kriton – indem er beide Freunde sein läßt. – Als Sokrates in seiner Verteidigungsrede von den Verwandten seiner Schüler spricht, die ja wohl gegen ihn zeugen würden, wenn er die Jugend verdorben hätte – da sagt er: es sind ja viele von ihnen zugegen – „Zuerst hier Kriton, mein Alters- und Gemeindegenosse, der Vater dieses Kritobulos“. Und als die Freunde ihm zureden, er solle eine höhere Geldstrafe für sich beantragen, sie alle wollten für ihn Bürgschaft leisten, da nennt Sokrates wieder nach Platon sogleich Kriton. Kriton begleitet ihn allein zum Bade, vor dem Todes-trunk; Kriton allein ist zugegen, als Sokrates Abschied nimmt von seinem Weibe und von seinen Kindern.

Freilich, dieser Freund ist es auch, der in der letzten Nacht vor dem vermutlichen Hinrichtungstage, in der frühesten Morgendämmerung in die Zelle des Gefangenen tritt – nicht begreifend, wie dieser Mensch so ruhig schlafen kann; er setzt sich an seine Seite und schaut dem Schlaf des Freundes zu – um dann den Erwachten in Versuchung zu führen; mit dem Wort: die Tür des Gefängnisses steht offen!

Man nimmt einfach nur die halbe Aussage des Dialogs „Kriton“ wahr, wenn man in ihm bloß einen in die Form eines Freundesgesprächs „eingekleideten“ Traktat über die Verbindlichkeit von Gesetzen sieht. Was in dieser Argumentierung des Sokrates zugleich geschieht, ist: daß die Entscheidung des Sokrates, die schon abgeschlossen und erledigt schien, noch einmal wieder wie ungeschehen erscheint und also noch einmal, und nun endgültig, getroffen werden muß im Angesicht der offenen Tür. Es geschieht, daß hier eine wirkliche Versuchung überwunden wird – und daß der Versucher seinerseits zum Guten und Gerechten verführt wird.

Kriton erscheint in diesem nach ihm benannten Dialog wiederum ganz als der auf das Hier und Jetzt, auf das Real-Konkrete gerichtete Praktiker, der weiß, „wie man etwas macht“ (Sokrates wundert sich, wie Kriton schon zur Zeit der „ersten Morgendämmerung“ ins Gefängnis gekommen ist: „... daß der Schließer bereit war, dir aufzumachen“. Kriton, ganz beiläufig: „Der hat wohl von mir etwas bekommen!“). Auch diese zugleich besorgte und zornige Ungeduld angesichts des „theoretischen Idealismus“ des Sokrates tritt in voller Deutlichkeit hervor: Sokrates erzählt einen Traum (einen Traum! Ich bitt Euch! Am Hinrichtungstage!), es sei ihm eine schöne wohlgestaltete Frau in weißem Gewand erschienen und habe ihm den Tod erst für den übernächsten Tag verheißen. Kriton hört zerstreut-höflich zu: „Welch sonderbarer Traum!“ – „Aber jedenfalls doch sehr deutlich, wie mir scheint, o Kriton“. – „Ja, sehr deutlich, scheint's. Aber“ . . . – Mit diesem „Aber“ wischt Kriton dies Irreale und bloß „Ideale“ weg. Nun aber zur Sache – heißt das. Kriton „platzt“ geradezu: „Oh endaimonie Sokrates!“ (Das heißt: du glückseliger und absonderlicher, verhexter, vom Teufel besessener, übermenschlicher, wunderbarer, wunderlicher Sokrates) „Auch jetzt noch: folge mir und rette dich!“ Das ist die Realität! Und dann kommt die aufgestaute Flut von



Argumenten (von Kriton natürlich nicht eigentlich ernst genommen, auch diese eigenen Argumente nicht): Die Leute werden denken, ich hätte geknauert und gegeizt, statt dich durch Bestechung der Wächter zu befreien oder du denkst vielleicht, es koste zuviel Geld: laß dich das nicht stören: es sind Geldgeber genug da. Übrigens tust du einfach unrecht, vor allem deinen Kindern gegenüber. Die Argumentation wird dann geradezu grotesk: Dir macht das alles anscheinend keinen Eindruck? Ja, (wörtlich) „du scheinst nur das Bequemste zu wählen“ (dich „einfach“ hinrichten zu lassen, statt „treulich auszuhalten bei der Erziehung und Ausbildung deiner Kinder“). Und abschließend: das Ganze ist einfach lächerlich und blamabel, nicht nur ein Unglück, sondern auch eine Schande – die Leute werden sagen: dies alles sei geschehen, weil wir alle zusammen zu feige und nicht Manns genug waren, dich herauszuhauen. – Sokrates unterbricht: „Die Leute! Du guter Kriton, was soll uns doch die Meinung der Leute so sehr kümmern!“ Worauf Kriton, der dem Freunde gar nicht in den Bereich folgt, in welchem der Satz gilt: „Aber du siehst doch nun, Sokrates, daß es nötig ist, sich auch um der Leute Meinung zu kümmern – sie sind, wie es sich zeigt, sehr wohl vermögend, einem das größte Übel zuzufügen.“ Das von ihm für allein real gehaltene Argument ist: die Tür ist offen, wir haben alles vorbereitet: „Es gibt nur einen Rat. In der nächsten Nacht muß alles geschehen sein; wenn wir zögern, dann ist es unausführbar und nicht mehr möglich. Also: Sokrates folge mir, in allem! Und schlag dir alles andere aus dem Kopf.“

Es ist dies Argument, das natürlich auch für Sokrates die eigentliche Versuchung bedeutet, das ihn zu einer nochmaligen Entscheidung zwingt – es ist das Argument „die Tür steht offen“ – angesichts dessen die neue, endgültige Entscheidung geschieht, und das vor den Augen des Kriton: „Deine Sorge um mich, du lieber Kriton, ist viel wert, wenn sie nur irgend mit dem, was recht ist, bestehen könnte; wenn aber nicht, dann ist sie um desto trauriger, je dringender sie ist. Wir müssen also erwägen, ob dies wirklich recht ist oder nicht.“ Die jetzt folgende „Erwägung“ führt nun auf solche Weise zu einer Entscheidung, daß der Versucher selber genötigt wird, innerlich genötigt wird, ihr zuzustimmen. Und als zum Schluß Kriton aufgefordert wird, noch einmal zu sagen, was er für das Richtige halte, da verzichtet er aufs Wort: „Nein, Sokrates, ich weiß nichts zu sagen.“ Worauf denn Sokrates das Gespräch beschließt: „Gut denn, o Kriton, so laß uns auf diese Weise handeln, denn dies ist der Weg, den der Gott uns führt.“

Es ist diese Fähigkeit, doch noch zu „hören“, zu „vernehmen“; es ist diese, wenn auch zunächst unwillige und widerstrebende Folgsamkeit, diese Offenheit und Zugänglichkeit, wodurch Kriton ein echtes Wahrheitsverhältnis zusagen zurückgewinnt – und damit „das Heil“. Eben dieses ist auch der Grund, weswegen Kriton – obwohl er der theoretischen Zuwendung zur Wirklichkeit der Idee, zur Wahrheit, von sich aus kaum geneigt und fähig scheint – dennoch von Platon in die Schar der Freunde des Sokrates und in einen so hohen Rang der Sokratesnähe eingesetzt werden konnte. An Kriton richtet Sokrates sein letztes Wort: „Kriton, wir schulden dem Asklepios einen Hahn: opfert ihm den und versäumt es nicht.“ Freilich scheint auch dieser Satz, in einer schon fast unirdisch zu nennenden Ironie, auf den Praktiker Kriton zu zielen. Wie auch seine, des Kriton Antwort, die eines Praktikers

ist, der solche letzte Sorge noch immer nicht als „ernstgemeint“ verstehen will (obwohl oder weil er sehr wohl begriffen hat, was Sokrates mit diesem Auftrag sagen wollte: daß er nun von dem irdischen Leben wie von einer Krankheit gesunde, wofür dem Gott der Heilkunst ein Opfer gebühre); dem Kriton scheint solche Sorge noch immer etwas „bloß Ideales“ zu sein, und so antwortet er: „Wahrlich, das soll geschehen – aber sieh, ob du nicht sonst noch etwas zu sagen hast!“ Als Kriton dies fragte, antwortete jener aber nichts mehr. Sondern bald danach zuckte er, und der Diener deckte ihn auf: da waren seine Augen gebrochen. Als Kriton das sah, schloß er ihm den Mund und auch die Augen. Es ist Kriton, der dies tut!

RUDOLF HARTUNG

## Vor den Bildern Picassos

### I

Beginnen wir mit der banalen Feststellung, daß das Phänomen Picasso wie jedes Phänomen, das als ein Fremdes die Horizontlinie der schon gedeuteten Erfahrung überschreitet und auf uns zurückt, die Betrachter einer Prüfung aussetzt. Auf eine Herausforderung ist eine Antwort zu finden, die angemessen sein sollte.

Was aber heißt „angemessen“? Bedenken wir, sozusagen im Vorraum der Ausstellung, diesen Begriff, so schlägt er fast unverzüglich in sein Gegenteil um. Die Überzahl unangemessener Antworten auf allen Gebieten ist erdrückend; wollen wir uns ihrer erwehren, sind wir gezwungen, Unterteilungen vorzunehmen. Zum Glück ist dies eine leichte Aufgabe, zumal im Hinblick auf die Reaktion der Menschen auf Gemälde. „Der Ausdruck der Leute, die sich in Gemäldegalerien bewegen, zeigt eine schlecht verhehlte Enttäuschung darüber, daß dort nur Bilder hängen.“ Die Wahrheit dieses Satzes von Walter Benjamin wird durch jeden Ausstellungsbesuch bestätigt. Fügen wir dem Ausdruck der Enttäuschung noch den baren Nichtverstehens oder blanken Hohns hinzu – er trat uns später auf nicht wenigen Gesichtern des flanierenden eleganten Publikums entgegen –, so sehen wir das Unangemessene gleichsam physiognomisch illustriert. Wobei nebenbei die Frage aufzuwerfen wäre, ob nicht jede allzu offenkundige physiognomische Illustration einer Antwort, und sei es die hingerissener Begeisterung, eine wenig verdächtig ist.

Ungezwungen bieten sich weitere Unterabteilungen an. Die Antwort des Kunsthistorikers, des Experten, welcher der Herausforderung mit dem Aufgebot seiner Disziplin begegnet: ist sie nicht die eigentlich angemessene? Hält er sich mit ihr nicht genau auf jener Ebene, welche das Phänomen vorzeichnet? Das schlechte Gewissen des Nichtfachmanns scheint eine negative Antwort auf diese Frage nicht zuzulassen. Auch ist der Experte hundertmal im Recht jenen gegenüber, die aus Mangel an Orientierung nicht begreifen, daß auch ihre



Ablehnung sich kunstwissenschaftlich gebärdet, aber auf falschen und unhaltbaren Voraussetzungen beruht. Nichts ist komischer als das Gefuchtel mit Scheinargumenten im Hinterland, indes die wirkliche Auseinandersetzung sich bereits Hunderte von Kilometern weiter vorn abspielt.

Die Gefahren des Experten sind wohl anderer Art. Eine von ihnen: er überträgt seine Spezialisten-Einstellung unbewußt in den Künstler und übersieht, daß der Mann, der malt, weniger Spezialist oder auf eine ganz andere Weise Spezialist ist als er, der Bilder professionell betrachtet. Die Folge davon ist, daß er oft nur unzulänglich auf die Herausforderung antwortet: etwa Fragen nicht aufgreift, die zwar das Kunstwerk stellt, er jedoch innerhalb seines ihm zur Verfügung stehenden Schematismus von Antworten nicht vernehmen kann.

## II

So macht man sich, als Nichtfachmann, Mut und tritt endlich vor die Bilder. Eine leichte Enttäuschung – angemessen oder nicht? – nach all den Jahren, die man auf den Anblick der Originale gewartet hat: die Differenz (im Eindruck) zwischen den Originalen und den Reproduktionen, die wir im letzten Jahrzehnt immer wieder betrachtet hatten, ist geringer als erwartet. Dunkel erinnert man sich an einen Ausspruch Picassos, den Jünger in seinem Kriegstagebuch zitiert hat: seine Bilder seien Manifestationen eigener Art. Die von daher geweckte Erwartung will sich nicht recht erfüllen, der schwer zu beschreibende Schock, auf den man sich insgeheim schon etwas eingerichtet hat, bleibt aus: jener Schock, den wir etwa erfahren, wenn eine lange ersehnte Landschaft, ein Mensch, dessen Dasein uns aus der Ferne schon berührt hat, plötzlich leibhaftig vor uns steht, und ihr rätselvolles Gegenwärtigsein uns überwältigt. Hier aber übertreffen viele Gemälde nicht die Vorstellung, die man sich von ihnen gemacht hat. Was selbstverständlich nicht besagen will, daß die Originale nicht „besser“ seien als die Abbildungen davon. Gemeint ist etwas anderes – eine im voraus zwar zu erahnende, nie aber genau zu treffende Emanation, die nicht ganz identisch ist mit der reinen Qualität des Kunstwerkes. . . Dies also die Bilder, auf denen im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts die Formensprache des Kubismus ins Leben trat: ein Stilleben mit Vase und Kürbisflasche, „Das Reservoir“ oder „Häuser auf dem Hügel“ – verhältnismäßig kleine Formate, und dem Auge des Betrachters von heute verbirgt sich die Aura, von der er annahm, sie müßte ihn anrühren, oder war nie vorhanden.

Dieser erste Eindruck schwächt sich in der Folge etwas ab, schwindet jedoch nicht ganz. Notizen, die subjektive Erfahrungen und einige allgemeine Überlegungen festhalten wollen, müssen ihn registrieren. Er gehört, beruhte er nicht auf Blindheit seitens des Betrachters, zum Phänomen.

Einige Ausnahmen. Die lautlose Musik der geometrischen Sprache des Bildes „Junges Mädchen mit Mandoline“ ist unvergleichlich; die Herrlichkeit des großformatigen Gemäldes „Der Tanz“ ekstatische Bewegung, deren in den Raum Ausholendes ganz ins Flächige übersetzt ist, war von Abbildungen her nicht zu erahnen. Als ich in dem Saal mit den „Frauen von Algier“ saß, brach die Sonne durch das Fenster, und im Aufglühen der Farben erwachten die Bilder zu einem zweiten, intensiveren Leben . . . Lag es am Auge des Betrach-

ters, daß es bei so vielen anderen Gemälden jenes zweiten Lebens nicht ansichtig wurde, das hier die Sonne im Blau des Diwans, im Rot der sitzenden Gestalt hervorzauberte?

### III

Auf „Guernica“ mit seiner Darstellung der Schrecken des Krieges sind die Farben erloschen. Aber im gleichen Saal leuchten die metallenen Farben des im selben Jahre (1937) entstandenen Bildes „Weinende Frau“ entgegen. Ein schriller Schrei aus Rot, Blau, Gelb und Grün, das fallende Haar wie dicker farbiger Draht oder wie Schnüre; das an den Mund gepreßte Taschentuch hat alle Weichheit verloren und kann eigentlich die Tränen nicht mehr trocknen. Ist auf diesem Gemälde mit seiner grausamen und barbarischen Schönheit der Schmerz der Frau als Ausdruck festgehalten? Die fleischliche Substanz der gepeinigten Kreatur wird nirgends mehr gezeigt: die Augen, kreisförmige Scheiben, könnten aus ähnlichem Stoff sein wie die blaue Schmuckrosette am Hut, die Zähne des geöffneten Mundes erinnern an die des sterbenden Pferdes auf „Guernica“: gleichsam von der Technik verfertigte Gebilde, starr und unmenschlich. Also nicht so sehr unmittelbarer Ausdruck menschlichen Schmerzes, als vielmehr ein Versuch, in einem ganz anderen Medium etwas zu schaffen, was als Korrelat menschlichen Schmerzes und Weinens gelten kann.

Man denkt an das Wort, daß Schmerz versteinere. Sein Übermaß läßt das Kreatürliche erstarren, unter seiner Gewalt transzendiert die menschliche Substanz sich selber. Schreie äußersten physischen Schmerzes scheinen nicht mehr von Menschen zu stammen.

Doch führt solches „Transzendieren“ bei Picasso – sieht man von der blauen Periode ab – niemals in einen irgendwie „metaphysisch“ durchtönten Raum. Was dieser Künstler darstellt, sind eher Endstationen, von denen es keine Anschlüsse in einen wie immer zu definierenden jenseitigen Raum gibt. Die endgültige Vision erstarrt; auch das Stierhaupt auf „Guernica“ (und der Stierleib der auf der Ausstellung nicht gezeigten „Minotauremachie“) bringt in den Bildraum kaum Kunde von den mythischen Bereichen, aus denen er herüberraagt. Die Welt Picassos ist ganz und gar undurchlässig: undurchlässiger als der Stoff, aus dem der Mensch gemacht ist. Bei der „Weinenden Frau“ Picassos erinnert nichts mehr daran, daß die Pein der Kreatur auch wieder vergehen, daß ein Mund, der hier im Schmerz sich öffnet, auch lächeln kann. Bezüge zu anderen Zuständen sind völlig durchschnitten, was im Grunde bedeutet, daß Picasso nicht „Seele“ darstellt, zu der ja das Fluktuierende und Transparente gehört. Auch Gertrude Stein sagte ja von Picasso, daß Seele ihn gar nicht interessiere. Doch kann man angeben, was hier an die Stelle des fluktuierenden Seelischen getreten ist. Es ist der Sprung: der Sprung zu den Extremen, auch der Sprung von einem Extrem zum anderen.

Aber diese Aussage ist mißverständlich. Gemeint ist nicht ein Sprung als plötzlicher seelischer Umschlag, etwa ein abrupter Übergang vom Schmerz zur Freude, vom Weinen zum Lachen. Die Sprünge Picassos sind vor allem überraschender Wechsel der künstlerischen Formsprache: ein in sich stimmiges Darstellungssystem wird mit einem anderen vertauscht. Oder Sprünge von der Art, daß Picasso ein Gesicht in Vorderansicht darstellt, dazu aber noch die

Profilansicht „addiert“, die er vom plötzlich bezogenen anderen Standpunkt aus gewinnt.

Es wäre also zumindest voreilig, den Wandel der künstlerischen Diktion kurzweg jeweils als Wandlung Picassos auszugeben. Wie ja auch jemand, der etwa von einem ideologischen System zu einem anderen hinüberwechselt, sich keineswegs notwendig in seiner inneren Struktur zu wandeln braucht. Hingegen darf man vielleicht sagen, daß die radikalen Stilwandlungen Picassos, daß die Vielfalt seiner künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten nur möglich waren in einer Zeit, die auf anderem Gebiet an die Stelle einer verbindlichen Anschauung die Vielfalt der Ideologien gesetzt hat: dieser Gedanke einer Analogie drängt sich auf. In beiden Fällen handelt es sich um Versuche, die Wirklichkeit mit verschiedenen „Systemen“ zu bewältigen: mit jeweils in sich schlüssigen künstlerischen Formsprachen hier, mit gleichfalls in sich stimmigen politischen und anderen Begriffs- und Wertordnungen dort.

#### IV

Kehren wir noch einmal zu der „Weinenden Frau“ zurück. Der Ausdruck des Schmerzes ist hier gleichsam verewigt, da das stoffliche Substrat nicht transparent ist und darum auch keinen Durchblick mehr gewährt auf eine künftige Zeit, in der der Schmerz enden oder es so etwas wie Trost geben könnte. Es fehlt also der Verweis auf die fluktuierende Zeit. Mit einem Sprung aber, vergleichbar jenen, in denen Picasso Meister ist, gelangen wir von diesem Gesicht der Weinenden mit seiner metallischen Sprache zu jenem Geschehen, das Schmerz und Weinen der Frauen verursacht: zum Krieg mit seinen Schrecken. Der Härte, dem Metallglanz der Waffen entspricht die barbarische Aggressivität der Farben dieses Bildes, und die Formen eines menschlichen Gesichts – auch die Brustspitzen der fliehenden Frau auf „Guernica“: metallene Schraubengebilde – haben sich technischen Konstruktionen angeglichen. Diese Angleichung der Antwort auf das, worauf geantwortet wird, schafft eine unverrückbare Zuordnung. Solange es den Krieg mit seinen tödlichen Waffen gibt, so lange wird die Weinende dem Betrachter den barbarischen Ausdruck des Schmerzes entgegenhalten. Er wird dauern, nicht bis die „Zeit“ die Wunden heilt, sondern bis die „Verhältnisse“ geändert werden: durch eine politische Aktion, durch Revolution. Das Bekenntnis Picassos zum Kommunismus ist keine Zufälligkeit. –

Allerdings ginge es nicht an, das 1931 entstandene Bild „Massaker in Korea“ in diesem speziellen Sinne politisch zu deuten. Es läßt offen, welcher Partei die Schwerebewaffneten angehören, welche ihre eigenartigen Gewehre – die Läufe sind im vorderen Teil verdreifacht, so daß der Eindruck des Drohenden sich verstärkt – auf die nackten Frauen und Kinder richten, die im nächsten Augenblick erschossen werden. Die Panzerung der Männer kontrastiert mit der Nacktheit der wehrlosen Kreatur; jede Erinnerung an den in künstlerischer Hinsicht fruchtbaren Gegensatz von nacktem Fleisch und metallener Rüstung wie etwa bei Rubens ist ausgeschaltet – die Weichheit des Frauenfleisches und dessen Versprechen an sinnlichem Glück wäre angesichts des Todes wie Hohn. Ausgesagt wird hier nur, daß der Leib verwundbar ist und daß der Krieg ein



Massaker wie das dargestellte im Gefolge hat. Die Gruppe der Bewaffneten, unpersönlichen Exekutoren, ist uniform.

Die wehrlosen Opfer hingegen enthüllen in ihrer Physiognomie und Bewegung die verschiedenen möglichen Antworten auf die Drohung des Todes: das ahnungslos spielende Kind, der zur Flucht bereite, das Unvermeidliche des Sterbens nicht wissende Knabe, äußerste Verzweiflung, hoffnungslose Ergebung; ein junges Mädchen, dessen Gesicht seltsam unberührt dem Betrachter entgegenschaut, ist noch so sehr in den Traum ihres schamhaften Mädchen-tums gebettet, daß sie die Hand vor die Brust breitet. . . Zwischen den Gruppen das Grün der Erde, welche die Wehrlosen zu verlassen haben.

Auf diesem Bilde „Massaker in Korea“ verfügen die Opfer des Krieges nur über die ohnmächtige menschliche Gebärde; die Kugeln der gepanzerten Soldateska werden die verwundbaren Leiber durchbohren. Aber in den Überlebenden des Krieges wird sich die menschliche Substanz härten: im Gesicht der Frau, welche die Gemordeten beweint, wird sich ein gleichsam stählerner Schmerz verewigen, der dann ebenso starr und undurchlässig ist wie die Panzer und Waffen der Soldaten.

## V

Eine Herausforderung besonderer Art stellen jene Frauenbildnisse aus dem zweiten Weltkrieg dar, auf denen Picasso mit den Formen des menschlichen Gesichtes und, seltener, des menschlichen Leibes frei schaltet: deformierte Köpfe mit „verrückten“ Nasen und Augen, unmenschliche Gebilde, die den Betrachter schrecken, weil sie eben die Erinnerung an die uns vertraute menschliche Gestalt nicht ausschließen.

Ein Vergleich mit den früheren kubistischen Bildnissen, an die man zunächst denken könnte, läßt nur das Besondere des neuen Stils deutlicher hervortreten. Das System von Flächen und Kanten war damals von einem rein künstlerischen Formwillen diktiert. Nun aber, bei den sitzenden Frauen im Sessel, ist die Notwendigkeit dieser besonderen Formsprache nicht mehr im gleichen Maße einzusehen. Es scheint ein sehr ernster und auch grausamer Spieltrieb zu walten, und an den Bildern wird Aggressives ablesbar: sei es, daß Picasso die erfahrene Wirklichkeit der Zeit als Aggression empfindet und so festhält, sei es, daß er mehr von sich aus aggressiven Impulsen nachgibt.

Gewiß führt auch ein Vergleich mit literarischen Produktionen nicht sehr weit. Allenfalls gewährt er uns einige Einsichten in die besonderen Möglichkeiten und Chancen der dichterischen Darstellung einerseits, der bildnerischen andererseits. Wir denken etwa an Musils „Mann ohne Eigenschaften“, an den Helden Ulrich, für den das, was wirklich ist, nicht wichtiger ist als das, was sein könnte; auch an die Utopie des „anderen Zustandes“, in der die übliche *conditio humana* zurückgelassen ist. Auch die Erinnerung an die Figuren in Samuel Becketts „Warten auf Godot“ und den Helden seines Romans „Molloy“ mag sich einstellen, da hier gleichfalls menschliche Gestalten und deren Leben „verzerrt“ wiedergegeben werden.

Wie Musil, könnte man sagen, operiert auch Picasso frei und souverän: die Brüste einer Frau „könnten“ auch anders gruppiert, das Verhältnis von Auge und Nase und auch deren Formen anders beschaffen sein. Der Unterschied, ein

sehr wesentlicher, dürfte darin bestehen, daß die gemalten „Utopien“ verfestigter und definitiver sich darbieten als jene der Dichtung: zwischen den „Entstellungen“ und dem „Normalen“ innerhalb der Dichtung ist der Übergang fließender, eine Gestalt wie Molloy mit ihrer monströsen Verarmung läßt noch immer die fundamentale menschliche Verfassung und Situation durchscheinen. Das Wort ist geistiger und transparenter als das „Wort“ des Malers, Farbe und Form. Und dies ist wahr vor allem im Hinblick auf Picasso. Seinen Schöpfungen fehlt das Irreale und Schwebende mancher surrealistischer Erfindungen; er malt keine Träume, deren Formen sich wieder verflüchtigen könnten. So sind seine Dokumentationen – immer wieder führt die Überlegung darauf zurück – der Zeit und ihrem Wandel entrückt: starre Male des Entsetzens, das durch keinen Gedanken ans Vergehen und an Trost gemildert wird.

## VI

Ohne Frage sind dies höchst anfechtbare literarische Reflexionen. Aber sind nicht auch die Einfälle Picassos zuweilen recht „literarischer“ Natur? Schon das während des Krieges so häufige Motiv der sitzenden Frauen: es ist nicht ganz subjektive Willkür, wenn man dabei an das Los der Frauen denkt, die der Krieg verurteilt hat, auf die Rückkehr der Männer zu warten. Kommt noch hinzu, daß Picasso diese Figuren häufig ins Gehäuse eines engen Raumes einsperrt, damit das Eingeschränkte des Lebens in dieser Zeit andeutend.

Es treten also hier zur konstruktiven Formensprache recht unmittelbar erfaßte „Zeichen“ der Zeit hinzu, deren momentane „Bedeutung“ uns fragen läßt, ob wir nicht die Gemälde aus diesen Jahren mit gutem Grund als „Kriegsbilder“ entgegenzunehmen haben. Wie denn überhaupt das erstaunliche Phänomen zu beachten wäre, das Picasso zu vielen Zeiten sehr spontan auf Erfahrungen sowohl im privaten wie öffentlichen Leben reagiert: die Melancholie der Bilder der blauen Periode ist gewiß zu einem guten Teil Bekenntnis; das Motiv Mutter und Kind taucht auf, wenn im eigenen Leben des Künstlers dieses Motiv sich stellt; „Guernica“ und „Massaker in Korea“ sind unmittelbare Antworten auf die geschichtlichen Ereignisse; die Folge von Zeichnungen aus den letzten Jahren, in denen ein greisenhafter Künstler der triumphierenden Nacktheit eines weiblichen Modells gegenüber sitzt. . .

Gelegentlich ist die Reaktion zu direkt, wird Picasso das Opfer seines Einfalls. So etwa in dem 1942 entstandenen Bild „Sitzende Frau mit Fisch-Hut“, auf dem Picasso den Hut einer Frau als Fisch wiedergibt und darauf noch ein Besteck und ein Zitronenstück placiert. Wovon man in Hungerjahren träumt, objektiviert sich hier sozusagen auf dem Kopf: ein gemalter Einfall von erstaunlicher Belanglosigkeit.

## VII

Herrlich die großzügig-schwingende harmonische Bewegung auf den Bildern zu Beginn der 30er Jahre („Stilleben auf kleinem Tisch“, „Der Spiegel“, „Frau vor dem Spiegel“). Der Aufbau vollzieht sich in gelösten Kurven, und diese formale Intention bringt wie von sich aus jene Gebilde der Natur ins

Bild, in denen vor allem Rundheit sich manifestiert: Früchte und Brüste. Dominierender fast als die von ihnen umschriebenen Gegenständlichkeiten sind die Kurven selber. Ein Überschuß an kraftvoller und freier Bewegung, der sich dem Betrachter als Empfindung des Glücks mitteilt.

So verschwinden die Geraden und die strenge Geometrie, in denen das konstruktive Wollen Picassos sich so lange bezeugte. Nur wo das künstlerische Tun selber als Bildinhalt auftritt – „Interieur mit zeichnenden jungen Mädchen“ –, hält sich eckige Form: die Zeichnende selbst ist nicht „gelöst“, während auf demselben Bilde die kauernde Gestalt sich ganz der sanften Weichheit des Schlafes hingeben darf. In den „Schlafenden Frauen“ findet der Formwille jener Jahre seine glücklichste objektive Entsprechung.

Zum Beispiel auf dem Gemälde „Frau im Sessel (Der Traum)“: das weiche Oval des Kopfes der Schlafenden mit dem herabfallenden blonden Haar ruht auf der Rundung der hochgezogenen Schulter. Schlaf hat die Glieder gelöst, das wache Bewußtsein und alles Harte angespannter Bewegung ausgelöscht. Doch Picasso geht noch einen Schritt weiter. Er stellt die Empfindung der leiblichen Schwere, die den Schlaf begleitet, dar, indem er das körperliche Volumen vergrößert: Oberkörper und Arme haben sich im Medium des Schlafes ausgeweitet, die Formen sind schwer und massig und gleichzeitig gelöst – eine Verbindung, die einen Augenblick an die Gestalt von Robben denken läßt. Die Schlafende ist zurückgenommen, zurückgesunken in einen rein animalischen Bereich, in dem alles Individuelle gleichsam ertrinkt. Es ist weniger das Bild einer Schlafenden als vielmehr des Schlafes selber in seiner vollkommensten Ausprägung.

Indem jedoch auch hier Picasso bis an die äußerste Grenze gegangen ist, hat er dem Betrachter alle Arbeit und jede Möglichkeit einer Anstrengung abgenommen. Angesichts dieses Bildes sieht er sich zur Untätigkeit verurteilt. Und vielleicht ist die Darstellung ganz „reiner Phänomene“ in der Kunst wirklich eine problematische Angelegenheit. Auch die „Berceuse“ van Goghs oder sein alter Mann „An der Schwelle der Ewigkeit“ setzen den Betrachter gleichsam matt. Er braucht nicht mehr in der konkreten Form ein Urbildhaftes aufzuspüren, ja er braucht sich sogar kaum mehr an die konkrete Form zu halten; denn wichtiger als die Form ist hier der „Zustand“, und ihn stellt der Künstler bereits in völliger Reinheit dar. Der gemalte Schlaf macht es überflüssig, die Züge dieser Träumenden Picassos als Schlaf zu „lesen“.

## VIII

An Hand der Reproduktionen hat man sich im Laufe der Jahre an die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten Picassos „gewöhnt“, und der Schock, den uns einmal ein „naturalistisches“ oder „neoklassizistisches“ Gemälde dieses Künstlers versetzte, hat sich vermindert. Es mag sein, daß solche „Gewöhnung“ eine unangemessene Haltung ist. Aber es läßt sich der frühere Zustand der Betrachtung nicht wiederherstellen. Der Name Picasso birgt heute für uns gleichsam schon die Vielfalt verschiedener Stilmöglichkeiten in sich, so daß uns eine neue radikale Änderung seiner Formsprache weniger überraschen würde als eine geringere Wandlung bei einem „konstanten“



Künstler. Vielleicht aber verhält es sich auch so, daß die permanente Revolution Picassos den Begriff Revolution innerhalb der Kunst – und auch den damit verbundenen Schock – überhaupt verändert hat.

Im übrigen wäre es eine notwendige und fruchtbare Aufgabe, bei Picasso jene zweifellos auch vorhandenen Konstanten festzustellen, welche gegebenenfalls plausibel bezeugen könnten, daß die Arbeiten aus seinen verschiedenen und scheinbar ganz disparaten Stilperioden, die sich zeitlich überdies oft überlagern, dennoch von ein und demselben Künstler stammen. Ein solches Unternehmen erscheint uns sinnvoll, auch wenn wir ohne nähere Kenntnis bereit gewesen wären, die sich widersprechenden Bilderschriften verschiedenen Künstlern zuzuschreiben. Anzuvisieren sind dann eben die Konstanten eines Mannes, der nach herkömmlichem Begriff sich gerade durch seinen fast völligen Mangel an Konstanten auszuweichen scheint.

Nahe liegt zunächst die Auskunft, daß Picasso sich treu bleibt, indem er jeweils (ohne Gegenständliches je ganz preiszugeben) bis an äußerste Grenzen vorstößt: in der blauen Periode etwa bis zum ungemilderten Ausdruck menschlicher Einsamkeit, in der kubistischen Phase bis zu letzten Formkonsequenzen, als „Naturalist“ bis zur machtvollsten Dokumentation der Körperlichkeit.

Doch läßt sich gerade in „naturalistischen“ oder „neoklassizistischen“ Werken – aus der Zeit um 1920 – wohl noch etwas anderes aufspüren, was sie mit späteren „deformierenden“ Kompositionen verbindet. Noch – oder wieder – sind die Gestalten unversehrt, von prallster Gegenständlichkeit, erdhaft und massig; die Leiber der „Drei Frauen am Brunnen“ (1921) sind wie aus Stein, die parallelen Falten der Gewänder wie kannelierte Säulenschäfte. In ihnen – wie auch in den Gegenständen etwa des „Stillebens auf einer Kommode“ – ist eine ungeheure Kraft versammelt, die nirgends abfließen kann; die Gebärden der klobigen Arme und Hände stehen statuarisch im Raum. So ist ein äußerster Zustand erreicht, der nicht dauern kann: man sieht den Zeitpunkt voraus, wo die in diesen Leibern und Gegenständen angestaute Kraft explosivartig die Formen zertrümmern, das geradezu gewalttätig anmutende Volumen der Körper die Konturen überfluten wird. Es ist dieselbe Kraft, die einmal die Wirklichkeit des Naturgegenstandes exzessiv steigert, ein andermal die Konvention zerbricht.

\*

## Ein Garten am Sommerabend

*Besucher:* Störe ich? Du sahst völlig versunken aus unter deinen Apfelbäumen.

*Mann im Garten:* Ich dachte über die grenzenlose Ausdehnung dieses Gartens nach, wie er als sonnenerhellte und blumenduftende Höhle die ganze Welt in sich einbezieht.

*Besucher:* Zu der ich ja auch gehöre. Freilich scheint mir der Reiz dieses Gartens eher in seiner Begrenzung zu liegen, daß er die Welt nicht ein-, sondern ausschließt.

*Mann im Garten:* So dachte ich auch, bis mir heute die Augen aufgingen und ich bemerkte, wie die Landschaften der ganzen Erde hier versammelt sind.

*Besucher:* Wir sind im Norden und dein Garten auch. Du hast ja nicht einmal einen Lorbeertopf oder eine Palme im Kübel, um wenigstens ein Stück Süden vorzutauschen.

*Mann im Garten:* Solche gezwungenen Gäste, denen man mitten in unserer Juliwärme immer das innere Frösteln ansieht, würden geradezu Riegel gegen die Hoffnung sein, italienische Klarheit oder den strahlenden Himmel von Tunis für einen Augenblick auch auf unserem Boden zu fühlen; ähnlich, wie die Art mancher Gebete die Götter vertreibt, die eben nahen wollen oder schon da sind.

*Besucher:* Wie sollen dann zwischen diesen Johannisbeeren und Heckenrosen die Landschaften der ganzen Erde erscheinen? Der Kelch dieser Schwertlilie allerdings könnte den Betrachter wirklich von hier weg und in andere Räume führen. Lockend neigt sich ihr weißer Hintergrund mit den veilchenfarbigen Adern nach hinten, und der Samtrücken schwefelgelber Staubfäden schmeichelt weiter hinein. Dort hinabgleitend würde man vielleicht in feuchter Urwaldschwüle erwachen, umflattert von giftig schillernden Kolibris.

*Mann im Garten:* Mich ergriff es, als ich einen Bleistift aufhob. Mein Blick streifte die Rinde des Nußbaums, und er ward zum gewaltigen, altersschrundigen Berg.

*Besucher:* Richtig, er ist wirklich wie der Fuß eines Berges.

*Mann im Garten:* Der flache Stein da, welcher den Weg vom Rasen trennt, ist in Wahrheit eine stattliche Felsplatte in der Nähe eines tropischen Stromes. Du hörst ihn hinter dem Wald der Goldruten mit den lanzenförmigen Blättern rauschen. Das braune verkrümpelte Laub vom vorigen Jahr bildet ein undurchdringliches, schattenvolles Dschungel, in das wir uns lieber nicht hineinwagen.

*Besucher:* Besser, wir bleiben in der grünen Dämmerung unter den Palmen.

*Mann im Garten:* Reisende kommen uns vom Fluß entgegen; an der Spitze ein Pfarrer mit seinen Negerdienern. Ein anderer Weißer mit Brille reitet

hinterher. Offenbar behagt ihm die Luft des Urwaldes nicht. Er schreitet hilflos und blickt mißtrauisch auf die Farbigen.

*Besucher:* Der Pflanze sieht sorgenvoll aus. Er denkt wohl an den letzten Preissturz für seine Produkte und was in seiner Abwesenheit zu Hause wieder geschehen sein wird. Sein Begleiter ist vermutlich ein neugieriger Reisender aus dem Norden, den er zu einer Anleihe zu bewegen hofft.

*Mann im Garten:* Die Hoffnung ist wohl nicht sehr begründet. Du lachst und fühlst doch, wie der Garten grenzenlos wird und immer mehr Gestalten die neu entdeckten Landschaften bevölkern. Sieh dort das glatte Moosstück unter dem Faulbaum . . .

*Besucher:* Es könnte der seit Jahrhunderten gepflegte Rasen vor einem englischen Adelssitz sein.

*Mann im Garten:* Eben hat der Gong in der Halle verkündet, daß der Tee bereit ist. Vom Tennisplatz kommt ein junges Paar über das Gras, eifrig das eben beendete Spiel erörternd.

*Besucher:* Sie begrüßen einen älteren Herrn mit eisengrauem Schnurrbart, den der Lärm des Gongs aus seinem Nickerchen auf der Bank unter der Zeder schreckte.

*Mann im Garten:* Er schämt sich ein bißchen und vermeidet es krampfhaft, sich die Augen zu reiben.

*Besucher:* Jetzt sind sie alle im Haus. Der Rasen ist wieder allein und schimmert im schräger werdenden Licht der Nachmittagssonne.

*Mann im Garten:* Oder blick auf das Beet dort, wo die braune Erde, in winzige Furchen zerkrümelt, unbedeckt hervortritt. Ein stämmiger Steckdorn, kaum kniehoch, erhebt sich daneben. erinnert es nicht an die harten Äcker Griechenlands, über denen die Ölbäume stehen, so ernst und still, erschöpft von der Last langen Tragens?

*Besucher:* Die strenge und heiße Landschaft um den Ölbaum bedrückt mich. Ich flüchte zu der saftig grünen Matte unter dem jungen, blauglänzenden Wacholder. Auf solchem Berghang ist es immer frisch, und ich liege wohligh ermüdet nach der Anstrengung des Aufstiegs.

*Mann im Garten:* Kühltum ist es auch, über die stets in leichter Erregung tänzelnden Erlen in den blaßblauen Nordhimmel zu schauen. Da riechst du die See schon.

*Besucher:* Nicht weiter, bitte! Wer weiß, wo wir hingelangen, wenn wir so stracks in die leere Luft hineingehen . . .

*Mann im Garten:* Die Luft ist niemals leer.

*Besucher:* . . . in den Himmel hineingehen oder in Zwergengestalt unter den zartkrausigen Büscheln der Mohrrüben wandeln.

*Mann im Garten:* Überlege ich nun, wie wir jetzt wieder in einem keineswegs ungewöhnlichen Garten sitzen, der nicht danach strebt, andere Erdteile vorzutauschen, und wie die Landschaften, in denen wir eben noch herumstreiften, jetzt kaum noch wiederzufinden wären, so scheint mir eine Antwort auf unsere alte Frage bereitzuliegen.

*Besucher:* Wie Götter in unserem Leben sind und wirken?

*Mann im Garten:* Ja.

*Besucher:* Vorläufig fehlt mir der Übergang.

*Mann im Garten:* Dieses Stück Boden wird zum Garten durch den Zu-



sammenhang mannigfaltiger Erdgebiete, Luftzonen und Pflanzenreiche. Wir denken nicht an sie, und trotzdem sind sie da. Ebenso verborgen wirkt das Dasein der Götter um und in uns.

*Besucher:* Sehen wir also die Götter nur, wenn wir unser Auge für die kurze Weile, die es das erträgt, zu einem sehr winzigen oder ungeheuer großen Maßstab zwingen?

*Mann im Garten:* „Sehen“ nicht. Wir fassen die Gegenwart der Götter nur mittelbar, als ein Gleiten sonnenglanzumrandeter Schatten, deren Urheber wir nicht erblicken. Oder ihre Nähe berührt uns wie der Gang einer unbekannten Frau auf dem Flur vor unserem Zimmer. Aber male sie dir auch nicht aus als im Luftraum schwebende Wesen. Die Götter wohnen an keinem abgesonderten Ort; sie sind überall und immer.

*Besucher:* Darunter vermag ich mir nichts vorzustellen.

*Mann im Garten:* Du sollst dir eben nicht „vor-“, also entgegenstellen, sondern nur empfinden, was in den Dingen schon ist – und in dir. Erregt es dir Widerstand, Wasser, Berge oder Metalle als göttlich zu denken?

*Besucher:* Ich verstehe, wenn die Alten das taten.

*Mann im Garten:* Wenn du nun gelten läßt, daß in den Bergen und im Wasser, in den Metallen und den Bäumen etwas Göttliches wirkt, und weiter zubilligst, das Planende in den Menschen möge Athene, das Rechnende in ihnen Hermes sein oder auch Hephästos, falls es um das Gießen und Schmieden geht, dann wirst du erkennen, wie etwa deine Herfahrt in der Straßenbahn durch ein Tun der Götter erfolgte.

*Besucher:* So könnte schließlich alles in unserem Leben als Folge eines solchen Tuns verstanden werden.

*Mann im Garten:* Nicht „könnte“: müßte. Als du vor einigen Tagen förmlich strahlend von der See zurückkamst, was hatte dich da so erquickt? Die Frische des Wassers?

*Besucher:* Sicher nicht allein.

*Mann im Garten:* Auch der Salzgehalt war es nicht oder der Wellenschlag oder der Atem der See, in dem Luft und Flut sich vermählen, und auch nicht das Grün der Tiefe, das dich beim Schwimmen trug.

*Besucher:* Es war eben alles zusammen.

*Mann im Garten:* Wie ungenügend das ist: alles zusammen! Keine Häufung zufälliger Einflüsse, ein Dasein war es, das dich umfing. Sei ehrlich: Ein Gott, das Meer, Pfleger der Liebesherrin, der Aphrodite, umschloß dich und gab dich als Verjüngten wieder frei.

*Besucher:* Aus den großen Gewalten der Natur spricht gewiß etwas Göttliches.

*Mann im Garten:* Was ist hier „groß“ und „klein“. Du liegst im Frühling unter alten Weiden am schmalen Bach, und seliges Rieseln führt deine trüben Gedanken unter dem überhängenden Gras der Wiese davon: der Quellgott ist es, der über deine Stirne streicht.

*Besucher:* Ähnliches spürte ich schon. So im November, wenn ich zwischen den Gärten der Vorstadt ging und über die Zäune blickend kaum die entlaubten Stämme aus der Dunkelheit herauslugen sah. Da fühlte ich die Bäume in ihrer träumenden Kraft, die zu mir hin wollte.

*Mann im Garten:* Denke auch an die wasserdurchrauschten, laubüber-

wölbt Schuchten am Rand des Gebirges und was dich dort umgibt. Du verlierst, wenn du es nicht als Nymphe des Ortes weißt.

*Besucher:* In den Alpen berührt mich vor allem die Verbindung von Gestein und Wolken. Ich kann nie ohne Ehrfurcht sehen, wie eine Wolke weißschleierend aus der Flanke des Berges tritt. Es heißt doch immer, der Entstehung eines Wesens beiwohnen.

*Mann im Garten:* Schön, daß du die Wolken als Wesen begreifst, die ein Schicksal haben, eine Macht und Gestalt, und sei sie auch die allerflüchtigste.

*Besucher:* Aber gerade bei ihnen beginnen wieder meine Zweifel. Mag ich sie auch als Wesen eigener Art empfinden: ich kann nicht vergessen, daß sie aus zwei Teilen Wasserstoff und einem Teil Sauerstoff, verdampft, bestehen.

*Mann im Garten:* Niemand verlangt von dir, es zu vergessen.

*Besucher:* Was aber sind das für Götter, die sich messen lassen! Wir steigen in deinen Meergott hinab und prüfen die Zusammensetzung seines Blutes.

*Mann im Garten:* Wir meinen nur, ihn gemessen zu haben. All unser Loten und Wiegen ist wie das Krabbeln von Däumlingen im strömenden Bart des Meerriesen. Mögen wir das Wasser nach jeder Richtung teilen, mögen wir jede Form von ihm kennen, die schwere und die leichte: sein eigentliches Wesen fassen wir nicht.

*Besucher:* Der Zwiespalt bleibt. Entweder müssen wir ehrfürchtig auf das Erforschen der beseelten Dinge verzichten, oder vor uns liegt nur ein toter Stoff, den wir beliebig durchqueren dürfen.

*Mann im Garten:* Wir haben beides zu tun: zu forschen, als ob nur Stoff da sei, und zu verehren, weil wir dabei stets in der Nähe von Göttern sind. Je weiter unsere Prüfungen gehen, desto deutlicher zeigen die für tot erklärten Stoffe ihr Leben. Sie ermüden und frischen wieder auf, nähren sich, unterscheiden Freund und Gegner, haben ihren Willen und ihr Schicksal.

*Besucher:* „Der Stein hat auch Minne“, sagt ein alter Meister.

*Mann im Garten:* Gewiß. Kennen wir seinen Trieb und wüßten wir gar die rechten Mittel für Reizung und Fülle, so würden wir vielleicht Marmorarten züchten wie Dahlien oder Siamkatzen.

*Besucher:* Der Wille des Gesteins zum Wachstum läßt sich schon an den Kristallen beobachten, vor allem, wenn sie im Vorgang der Wandlung überrascht erscheinen. Etwas beim Kalkspat von Andreasberg: wie sich das blasig aufstülpt, noch lebend von dem Atem der Kraft, die ihrem Stoff neue Werdezellen entreißen will.

*Mann im Garten:* Und vor einem Stück isländischen Chalzedons glaubt man geradezu in die Eingeweide, die verschlungenen Därme eines langsam verdauenden Tieres zu blicken.

*Besucher:* Jetzt wird mir klarer, was das ist, wenn der Quarz durch den Feldspat bricht oder zusammenstoßende Kristalle ihre Dreiecke und Tafeln gegeneinander pressen. Ein Wille steht gegen den anderen und bestreitet ihm den Weg in den Raum.

*Mann im Garten:* Es ist Leben, in einem bestimmten Augenblick festgehalten, aber doch Leben. Die Vorstellung eines völlig Unbelebten ist ein Fehlgedanke des Menschen.

*Besucher:* Und doch widerstrebt es mir, etwas zugleich achten und scharfsinnig auflösen zu wollen.

*Mann im Garten:* Die Schwierigkeit wohnt nicht in den Dingen und Kräften, sondern bei uns. Die Wirklichkeit ist immer eins; der Mensch erst zerlegt sie mit Gegensätzen. Erforschen und Erfahren sind zwei Wege, die uns beide offenstehen.

*Besucher:* Gib ein Beispiel.

*Mann im Garten:* Wenn wir die durchschnittliche Wetterlage eines Ortes feststellen, seine Höhe über dem Meer, die jährliche Bestrahlung, den Feuchtigkeitsgrad der Luft und das Vorkommen von Jod oder Schwefel im Boden, so hindert uns das nicht, denselben Ort unmittelbar als Träger guter oder böser Wirkungen auf Leib, Geist und Seele zu erfahren, die seit Jahrtausenden von ihm ausgehen oder wie ein stiller See dort angesammelt sind. Und unser Wissen um Schwere, Lichtstärke und Flecken der Sonne widerstreitet nicht der täglich neuen Erfahrung ihres lebendigen Wesens.

*Besucher:* Ob die beiden Wege einmal keine Gegensätze mehr sein werden?

*Mann im Garten:* Warum nicht, da nur unsere Stumpfheit und unsere Abkapselung ihr Entzweitsein verschulden. Vielleicht werden sie einst so natürlich zusammengehören, wie wir eine rechte und eine linke Seite haben, von denen eine die Herzseite ist.

*Besucher:* Forschen und Erfahren in diesem Sinn mag in der Tat einen Blick für das Göttlich-Individuelle in Stoffen und Kräften öffnen.

*Mann im Garten:* Du erinnerst dich an die vor einigen Jahren im Schwunge gewesene Erörterung, ob Möbel aus Holz oder Metall vorzuziehen seien. Es schien eine Frage des Geschmacks oder der Zweckmäßigkeit. In Wahrheit, und das bewies schon die unerklärliche Heftigkeit, mit welcher die Anhänger der Stahlrohrsessel ihren Angriff vortrugen, steckte dahinter etwas anderes.

*Besucher:* Ein Kampf der Metallgötter gegen die des Waldes vielleicht?

*Mann im Garten:* Dem im Innern des Menschen eine plötzlich aufsteigende böse Trauer entgegenkam. Das in Stahl, Glas und Nickel sich Zeigende ging zum Angriff vor und wollte unser Dasein in seine blitzende, abwehrende, ausweglose Härte einschließen.

*Besucher:* Nickel war mir immer das unangenehmste von allen Metallen.

*Mann im Garten:* In seinem kalten, billigen Glanz hat sich ein Koboldisches aus niederen Rängen ausgedrückt.

*Besucher:* Glücklicherweise siegten damals die Götter des Waldes gegen Glas und Metall.

*Mann im Garten:* Glücklicherweise: solange unser Tisch, unser Bett, unser Stuhl noch aus Holz sind, wohnen wir auch im Gedränge der Städte unter dem Schutz des Waldes.

*Besucher:* Es muß wohl das Schicksal eines Volkes bestimmen, wieviel Wald in ihm lebt.

*Mann im Garten:* Forschen wir mit allen Mitteln, nach jeder Richtung: wir werden die göttlichen Mächte stets gewaltiger spüren. Mit allem Rechnen und Zerlegen erhaschen wir nicht einen Zipfel ihres Gewandes.

*Besucher:* Dann ist es auch erlaubt, nach Gestalt und Bereich der Götter zu fragen. Ich möchte mehr Genauigkeit.

*Mann im Garten:* Du trinkst Wein. Dein Gemüt wird heiterer, innere Spannungen und äußere Hemmungen lösen sich, du fühlst stärker und freier. Der Gott Bacchos beschenkt dich. So wirkt jeder Stoff und jede Kraft aus



göttlicher Wesenheit und alle Mächte, die in unserem Dasein erkennbar werden.

*Besucher:* Also sind Liebe und Heilung wirklich Aphrodite und Asklepios, Zorn und Wissen Eris und Athene, Krieg und Schläue Ares und Hermes?

*Mann im Garten:* So ist es.

*Besucher:* Bacchos: Du meinst, die Rauschkraft in den Trauben, im Hopfen und im Korn, im Mohn und selbst in der Milch sei dieser Gott?

*Mann im Garten:* Nicht allein. Die Essenz dieser Dinge könnte dich nicht erheben, nicht berauschen, wenn nicht in dir bereits das Rauschhafte wäre.

*Besucher:* Ein innerer Bacchos muß also den äußeren empfangen.

*Mann im Garten:* Gewiß; und auch der Meergott vermöchte dich nicht zu erneuern, wenn nicht dein eigenes Blut der äußeren Salzflut, seiner alten Heimat, sehnsüchtig entgegendrängte.

*Besucher:* Unfaßlicher Gedanke: die Götter wären zugleich in uns! Laß mich einmal nicht antworten, sondern einen Augenblick nachsinnen, eine Weile der Sonne nachsehen, wie sie im ziegelfarbenen Dunste untergeht. Ihr letzter Schimmer kämpft gegen die heißen Schwaden über der Stadt, die mit allen ungelösten Resten des Tages beladen sind. Allmählich siegt er und spendet Klarheit vor dem Erlöschen.

*Mann im Garten:* Auch das ist Erquickung. Nur nehmen wir die Speise, die uns so gereicht wird: den Atemzug in regenfeuchter Luft, einen Amselruf, den Blick auf knorrige, das Pflaster sprengende Eichenwurzeln, gewöhnlich zu danklos und zu zerstreut entgegen.

*Besucher:* Manchmal denke ich, unser gewöhnliches Essen und Trinken möchte nur der Nachgeschmack jener anderen Nahrung sein, die verborgene Hände unaufhörlich austeilen. Höre: wenn Götter in uns wohnen, stellt unser Leib ein Weltall dar.

*Mann im Garten:* Ein nicht geringeres als das um uns. Nur sind die Götter außer ihrer Macht in den Stoffen und ihrem Ort in uns noch etwas anderes, etwas für sich. Auch wenn alle Weinstöcke und Hopfenfelder verdorrt oder die Menschen jenen Gott in sich verleugneten, bliebe doch die Gewalt der Lösung, die wir Bacchos nennen, bestehen. Sie drängt dann auf anderen Wegen vor – schrecklichen vielleicht.

*Besucher:* Du denkst an jene moderne Nation, wo die Frauenbünde ein Verbot der geistigen Getränke erzwangen. Sie glaubten, den Gott besiegt zu haben. Aber der Vertriebene, dessen harmlose Erscheinung sie verfolgten, kehrte furchtbar zurück und schlug das Land mit Wahnsinn, Erblindung und Mord.

*Mann im Garten:* Schlimmeres geschieht, wenn Aphrodite verneint wird. Die Alten erzählten von ihrer Rache. Ein reicher Mann haßte die Göttin und verbot seinen Knechten und Mägden die Liebe. Selbst seine Rosse hinderte er an der Paarung. Da sandte Aphrodite Raserei über die Hengste und Stuten, daß sie den Verächter der Göttin zerbissen und zertraten.

*Besucher:* Das Wirken der Götter müßte aus ihrem Segen, wenn ihnen gehuldigt wird, nicht weniger deutlich sprechen als aus den Strafen, die sie für Weigerung ihres Dienstes verhängen. Jetzt begreife ich, warum in den Ländern, wo Bacchos in seiner edelsten Gestalt im Weine verehrt wird, die Zahl der eigentlichen Trinker am seltensten ist.

*Mann im Garten:* Und bei den Völkern, welche die Werke der Aphrodite unbefangen erfüllen, blüht die Treue am schönsten.

*Besucher:* Wirkungen solcher Art erfahren wir freilich leicht, denn ihr stoffliches Erscheinen ist deutlich.

*Mann im Garten:* Es gibt andere. Ihr Kommen ist so zarter Art, daß es leiblicher Vermittlung kaum bedarf. Bist du einmal am Morgen erwacht und warst erfüllt von jäher, unermesslicher Freude, ohne daß ein Grund vorlag, ja, vielleicht waren deine Umstände eben besonders bedrängt? Oder die Liebe, die reine Liebe ergriff von dir Besitz, und es war doch niemand da, um geliebt zu werden?

*Besucher:* Das ist mir begegnet. Ich ahnte da Freude und Liebe als Gewalten, die schon vor ihrem Anlaß da sind.

*Mann im Garten:* Chosis und Aphrodite besuchten dich und zeigten dir, wie unabhängig sie von uns und allen Ursachen sind.

*Besucher:* Wir sind weit gelangt, seitdem wir zum erstenmal unter deine Stauden sahen. Wie verwandelt müßte die Welt uns anblicken, wenn wir uns der steten Gegenwart göttlicher Wesensheiten in ihr bewußt wären!

*Mann im Garten:* Dann werden wir in der Wahrheit sein und nicht mehr in einem Gewirr von Meinungen, die einander von der Wirklichkeit abdrängen. Das scheinbar Tote lebt auf, das Zerstückelte wächst zusammen und das Vertrocknete strömt befruchtend über. Die Mächte, zu willenlosen Stoffen, dumpfen Kräften und zufälligen Reizen erniedrigt, nehmen ihre göttliche Herkunft zurück. Unser Handeln wird voller, unser Lieben erfüllter sein, wenn Götter es führen und begleiten. Sagtest du etwas?

*Besucher:* Ich lächelte nur.

*Mann im Garten:* Ich weiß, was du einwenden willst: als ob Liebende dessen bedürften! Aber du hast nicht recht. Einmal standen die Liebenden unter dem Schutz des Gottes, der in ihrer Begegnung Leib annahm. Dann gerieten sie unter die Sünde. Einung schien nur wegen der menschlichen Schwachheit geduldet, versteckt und bangend. Doch das erzwungene Dunkel schenkte eine neue, bisher unbekannte Süßigkeit. Furcht und Lust der Auflehnung umgaben die Liebenden wie mit feurig wilder Hülle. Das Gesetz fiel, und die neue Freiheit machte arm. Die wahrhaft Liebenden leiden, weil die Vollendung ihrer Zweiheit der Weltmitte gleichgültig scheint. Mit ihrer kleinen Flamme meinen sie die weiten, öden Strecken um sich her erwärmen zu müssen und brauchten doch nur diese dünne Wand zu durchstoßen und würden selig in der Gewißheit ruhen, wie jeder Kuß Geister und Götter regt, die jubelnd um die neue Einheit kreisen.

*Besucher:* Mir schaudert vor der Fülle von Gestalten, die um mich aufsteigen und von denen ich nicht sagen könnte, ob es Helfer, ob es Drohungen sind.

*Mann im Garten:* Jeder Gott wird vom Helfer zum Feind, wenn wir ihn vergessen oder gar verneinen. Wehe, wer Athene dienen will und Aphrodite mißachtet; wehe, wer dem Kriegs- oder Arbeitsgott huldigt und das Opfer an Apollon verweigert. Wir wollen aufhören, die Sonne ist herunter.

*Besucher:* Jetzt abbrechen, vor einem unvollendeten Gewebe, die verwirrten Fäden in der Hand? Laß uns etwas zwischen den Spalieren gehen. Ich kann nicht mehr ruhig sein; in der Dämmerung fühle ich Gesichter, weh-

mütig verzogene oder von unbändiger Heiterkeit erfüllte, aus den Stämmen der Bäume lauschen. Gleich werden sie hervortreten, wenn die Birke, schon wie ein dunkler Gallert zitternd, ganz zerklüftet ist. Der Nachtwind in den Zweigen ist das Räuspern einer Stimme, die zum Sprechen ansetzt.

*Mann im Garten:* Fürchte dich nicht, sie zu hören.

*Besucher:* Wozu die Götter zum Erscheinen zwingen, die Wolken mit Wesen beladen und den Fels gedankenvoll machen?

*Mann im Garten:* Solange wir von den Göttern abgewendet sind, tun sie mit uns nach ihrem Gefallen. Ahnen wir ihr Wesen, so geschah der erste Schritt, ihnen als Mensch zu begegnen. Wir werden dankbar für ihre Gaben, doch scheu davor, sie willkürlich herbeizurufen.

*Besucher:* Wer pflegt denn Götter herbeizurufen?

*Mann im Garten:* Mit allem, was wir tun, dienen wir Göttern und rufen wir Götter an. Übrigens sind wir zu sehr unter den Stauden geblieben.

*Besucher:* Was meinst du damit?

*Mann im Garten:* Wir sahen die Götter fast nur von ihren Wirkungen aus. Aber aus dem Spiegelbild des Mondes in diesem Wasserbecken kannst du nicht sein Wesen erfahren. Ebensowenig wirkt Dionysos, weil es Wein, Mond und Gerste gibt. Sondern Beere, Kapsel und Korn dieser Pflanzen bringen den Rausch, weil Dionysos ist. Nicht die Klugheit der Menschen macht Athene aus, sondern Menschen sind klug, weil Athene es ihnen gewährt.

*Besucher:* Du führst mich erst recht in die Vielfalt der Götter und ihres Tuns zurück, der ich entrinnen wollte.

*Mann im Garten:* Darum müssen wir weiter und erfahren, wie alle Götter Geschöpfe und Ausgeburten des einen sind: dessen, der nur sieht und nicht gesehen wird, der alles bewegt und doch stets ruht, der immer wird und doch stets im Sein verharret; dessen, der sich verbirgt, indem er sich zeigt, flüchtet, indem er naht, und sich sammelt, indem er sich ausgießt. Wer ihn erkannte, ahnend, daß er nicht zu erkennen ist, für den wesen die Götter nicht aus sich selbst, sondern von dem her, der sie und uns entließ.

*Besucher:* Jetzt rückst du die Götter plötzlich wieder fort, so weit, daß ihr Dasein ganz blaß und abgeleitet erscheint.

*Mann im Garten:* Trotzdem ist ihre Wirklichkeit um kein Quentchen schwächer. Hörst du nicht in dieser lauen Nacht die Erde atmen, so leise, daß du dein Ohr an den Boden pressen möchtest? Ihre Bewegung ist Ruhe für uns, die wir nie aus der Muschel ihres Schoßes fallen. Siehst du nicht vor uns ihre Brüste aufsteigen gleich Gebirgen? Riechst du nicht ihren warmen, körnigen Leib, der nach Moor und frichgebrochenem Sandstein und jungen Äpfeln duftet?

*Besucher:* Beschwörst du so die Erde, erhebt mich ein Gefühl großer Gegenwart. Dann aber holt mich der Gedanke an jenen ersten und letzten ein, wie du ihn nennst. Und mir ist, als wären die Götter nur, weil wir, die Ahner jenes anderen, sie mit unserem Denken und unserem Opfern am Leben erhalten.

*Mann im Garten:* Überhebe Menschentum nicht. Wohl mögen Götter uns brauchen, um zu wachsen, zu reifen und – zu enden. Andere wieder bedürfen dessen nicht und leben, uns benachbart und entrückt zugleich, im furchtbarseligen Fürsich geschmiegt.



*Besucher:* Dies menschenlose Miteinander hat mich schon angerührt. Nur wußte ich nicht zu sagen, was mich da streifte. Ich stand auf einem Waldweg, der in ein stark duftendes Lupinenfeld auslief. Sonne beglänzte ihn, durch die hellen, schwarzgetigerten Birkenstämme hervorbrechend. Etwas ging vor, dem ich bereits auf der Spur zu sein glaubte. Im nächsten Augenblick würde ich begreifen, warum das Licht so eindringlich auf dem weißen Sand, den feinen Rispen des Heidekrauts, den gelben Blüten lag. Dann war es vorbei: etwas hatte sich mir entzogen, etwas, das ich nicht hätte belauschen dürfen.

*Mann im Garten:* Ich erfuhr dasselbe Ausgeschlossenensein, als ich durch ein nächtliches Dorf im Gebirge kam und am Brunnen vorüberging, wo noch die weißgescheuerten Waschtröge der Frauen lagen. Er sprudelte und rauschte und erzählte den Häusern und der breiten Kastanie, um plötzlich, durch meine Ankunft unterbrochen, innezuhalten. Aber wer war ich! Ein Fremder, ein Niemand, und so plauderte er nach kurzem Stocken weiter. Auch wenn an einem sonnigen Februartag die Eiszapfen von der Dachrinne schmelzen und schwer in den sulzigen Schnee der Straße treffen: das ist sehr fern von uns.

*Besucher:* Wenn ich an jenen ersten und letzten denke, verwelkt das Blühen, erlischt das Leuchten dieser göttlichen Bereiche. Sie erscheinen mir dann nur als ein Hindernis, das überschritten oder durchdrungen werden muß.

*Mann im Garten:* Niemand kann die Götter umschreiten. Und willst du sie durchdringen, so lassen sie dich zunächst scheinbar nachgiebig ein, um desto gewisser über dich zu stürzen. Erst wenn du ihre Verehrung erfüllst, geben sie den Weg frei, ja dienen dir als Freunde über sich hinaus.

*Besucher:* Du verlangst viel: wir sollen die Götter als wirklich ansehen und verehren, zugleich aber glauben, daß sie einem anderen entstammt sind als wir.

*Mann im Garten:* Es ist eine Anstrengung. Wir haben auch genug von Gott und den Göttern gesprochen. Hüten wir uns vor dem fast leiblichen Wohlgefühl, das diese Worte erregen. Sie sind auf unserer Zunge wie der Geschmack von Süßigkeiten; wir haben schon zu lange darin geschwelgt.

*Besucher:* Das ist nun wohl eine Entlassung. Aber ich nehme sie nicht an, ehe wir nicht noch eine Bemerkung von dir besprochen haben, nämlich daß uns Götter dienen.

*Mann im Garten:* Dem, der sie daseiend weiß und zu bitten versteht. Ist es dir einmal geschehen, daß du von Zorn oder Übermut besessen warst und sie nicht abschütteln konntest, obwohl dir klarwurde, wie sehr sie dir in diesem Augenblick schadeten?

*Besucher:* Selbstverständlich. Recht oft.

*Mann im Garten:* Die Göttinnen der Überhebung oder des Streites, Hybris oder Eris, hatten sich deiner bemächtigt. Wer um die Götter weiß und sie auf die rechte Art anzurufen vermag, kann die Ungebetenen ausladen.

*Besucher:* Das ist schließlich kein Dienst, wenn man imstande ist, unerwünschte Helfer zu entlassen.

*Mann im Garten:* Es ist die Voraussetzung dafür, sie ohne Schaden herbeibitten zu dürfen. Denke dir nun die umgekehrte Lage: Du lebstest in Betrübnis. Da glimmte als zarter Trost im Gedächtnis auf, daß es ja Freude gibt, wenn

sie auch gerade fern von dir weilte. Der Gläubige ist imstande, die Heilende herbeizubitten, auch wenn die äußeren Umstände sich ihrem Kommen entgegenstemmen.

*Besucher:* Aller Götter gegenwärtig zu sein, daß keinem von ihnen zuviel oder zuwenig gehuldigt werde, erfordert stets Einsicht und nie absinkende Aufmerksamkeit. Nur wenige können wohl gleichzeitig leben und in sich diese Ordnung schaffen.

*Mann im Garten:* Wer nicht zum Weisen gelangt, darf zum Kinde werden. Das Kind befiehlt seinen Göttern, ohne ihre Gewalt zu ahnen.

*Besucher:* Den Weg zum Weisen vermag ich mir noch vorzustellen; einen Weg zum Kinde nicht.

*Mann im Garten:* Er heißt: freiwilliges Vergessen. Lassen wir ab, den Göttern nachzuspüren; sie wollen uns verhüllt am nächsten sein. Wenn der Baum dir nicht mehr als Baum ist und die Wolke nichts mehr als Wolke, hast du es wiedergefunden.

*Besucher:* Du gabst mir heut viel erstaunliche Dinge zu hören. Aber dies ist das Erstaunlichste: alles zuschütten zu sollen, was wir eben erst auffanden.

*Mann im Garten:* Richtig vergessen heißt das Erfahrene wirkend zu machen.

*Besucher:* Solches Vergessen: ist es möglich?

*Mann im Garten:* Das Geöffnete wieder zu schließen und das schon Gedachte fortan nur zu ahnen, mag gewiß eine Kunst erscheinen und besteht doch nur aus einem Zurückziehen der Hände, einem ruhigen Aufgeben. Hast du einmal die Nacht hindurch gearbeitet oder dich unterhalten, bis der Morgen am Fenster stand, du aber den Einbruch der Frühe nicht wahrhaben wolltest, sondern die Vorhänge dichter zuzogst und eine Lampe mehr andrehtest?

*Besucher:* O ja. Das Licht im Zimmer hielt die Nacht zurück.

*Mann im Garten:* Nicht anders mit uns und den göttlichen Dingen. Das Licht der Gottheit flutet frei. Unsere Glieder durchrudern es, unsere Ohren hören es und unser Ahnen trinkt es ein. Nur der ängstliche Schimmer, den wir selber werfen, verbreitet Dunkel. Brächten wir es fertig, das eigene Licht zu lassen, so würden wir mitten im hellen Tage stehen.

*Besucher:* Damit sind wir eigentlich wieder an unserem Ausgangspunkt.

*Mann im Garten:* Aber wir betreten ihn aus anderer Richtung. Es ist nicht dasselbe, stets an einem Orte zu bleiben oder um eine Welt herum zu ihm zurückzukehren.

*Besucher:* So wäre der Sinn aller Wege, das Gewöhnliche mit anderen Augen zu sehen.

*Mann im Garten:* Du sagst es und damit laß uns enden. Es ist kühl geworden, und der Mond hat schon ein gutes Stück seines Weges zurückgelegt.

*Besucher:* Ihn habe ich stets als göttliches Wesen gefühlt, mag er nun, wie die einen sagen, ein Gefangener oder, wie andere behaupten, ein Sohn unserer Erde sein.

*Mann im Garten:* Sieh, wie vertrauend die Bäume ihr Wesen enthüllen, wenn der Vollmond hinter ihren äußersten, schwankenden Ästen steht. Die Lindenblätter sind trotzig zusammengeballt, schwarze klumpige Drachen, und verraten doch die innere Weichheit des Baumes.

*Besucher:* Die Kiefer! Schau, wie das Gestirn jede einzelne Nadel, stolz und zart zum Büschel gespreizt, bejaht und ihr Grün mit seinem Silber um-

friedet. Es ist, als ob Verwandte sich in fremder Umwelt begegnen: das Köstliche an Mond und Kiefer ist im Grunde eins.

*Mann im Garten:* Jetzt tritt er hinter den Zweigen hervor. Wie schnell er war! Diese Bewegung unversehens zu bemerken, erschreckt mich immer. Man nimmt plötzlich die Drehung der Erdkugel wahr, hört die Schritte der Zeit und liest wie an einem blanken Maßstab sein Älterwerden ab.

*Besucher:* Dieser Ruck hat wirklich etwas Beängstigendes. Man fürchtet, die Erdachse könnte unter dem kristallinen Sog des Gestirns aus den Ösen ihrer unsichtbaren Aufhängung springen.

*Mann im Garten:* Die Macht und Lust des Mondes ist, mit den Gezeiten von Land und Wasser auch die Seelen aus ihrem Gefüge zu lösen.

*Besucher:* Ahnung der Liebenden, daß sie so gern unter der Herrschaft dieses Gottes wandeln: die entschwerten Seelen mögen sich leichter vereinen.

*Mann im Garten:* Aber auch die alten Kinderfrauen wissen wohl, warum der Mond den Kleinen nicht ins Zimmer scheinen darf. Er könnte die junge, noch nicht fest im Fleisch eingebundene Seele zum Wandern verlocken. Gehen wir hinein.

WOLFGANG PAUL

## Das große Schweigen von Ephesus

Von Izmir, dem alten Smyrna, bis Seldschuk ist alles Anatolien, die weite, kahle, von Baumwoll- und Tabakfeldern belebte Hochebene. Aber dann, wenn der Wagen durch die lebhafteste Ortschaft gefahren ist, die ihren Namen der Seldschukenfestung auf dem Kegelberg inmitten der flachen, palmenumrauschten Häuser verdankt, öffnet sich eine Allee, die in das große Schweigen von Ephesus führt.

Dort umfängt die wenigen Besucher, die jährlich das gewaltige Ruinenfeld aufsuchen, die große Stille der Geschichte, die tödlich verletzte Erhabenheit einer Welt, die sich nur noch mit bröckelnden Säulenresten und bizarren Steinmauern zeigen kann.

Ephesus, die glänzende Stadt der Antike, Ort eines der sieben Weltwunder Herodots, des Diana-Tempels, ist heute das einsamste berühmte Grab griechisch-römischer und frühchristlicher Vergangenheit. Wer erfahren will, wie schmerzhaft die Vergänglichkeit sich ausbreiten kann, wird dort verweilen müssen. Keine aufdringlich-nervöse Fremdenindustrie wirkt in dem weiträumigen Gebiet der ehemaligen Stadt. Kein Wächter steht vor den Ruinen, um Eintrittskarten zu verkaufen und Trinkgeld anzunehmen. Der Ort ist frei von der Zudringlichkeit der gegenwärtigen Touristik, die jeden Platz, auf dem die Geschichte verdorrt, mit ihren Geschäften heimsucht. Wer nach Ephesus kommt, ist jenseits der Sensation angelangt. Er gehört in das prächtige Feld zerstörter Schönheit und Eleganz, geschichtlicher Prägekraft und gläubiger Romantik. Er wird fast zu einem Nachfahren der Epheser, jenes berühmten Stadtvolkes der Antike und des Neuen Testaments.



Stadttore, denen von Mykene ähnlich, aber mit ungleich verspielterer Eleganz aufgerichtet, lassen den Fremden ein, und im Gymnasium des Vedium, das knapp über dem Alten Hafen sich erhebt, dessen Wasser jetzt kilometerweit zum Kiastros und dem in der Ferne glitzernden Meer abgeflossen sind, nimmt er den kühlen grünen und honiggelben Marmor in die Hand, der, zu Scherben zerschlagen, achtlos in den Übungssälen und Bädern herumliegt. Der Reichtum des römischen Ephesus, die weltstädtische Urbanität umfängt ihn mit den Splittern und Torsen der Kapitelle. Die Mosaiken im Saal des Kaisers Antoninus Pius kann er noch mit den Händen aus dem Staub wühlen und in den Bädern das Regenwasser durch die Finger rinnen lassen. Aber das Gehäuse dieses prächtigen Baues ist nur noch der weite blaue Himmel von Anatolien mit den Minaretten und Burgmauern des fernen Seldschuk.

Stadion und Großes Theater wachsen aus dem Hügel Panayir. Sie sind dem Meere zugewandt, aus der Zeit Neros mit ihren fast barocken Attitüden überkommen. Noch sieht man, in den Stein geritzt, die Zeichnungen von Schauspielern und Gladiatoren in ihren Masken. Man tritt sie mit den Füßen dort, wo der Apostel Paulus gestanden haben soll, als er im Theater von Ephesus zu den Heiden sprach und ihnen Christus predigte. Der kleine Mann aus Antiochien, der nach Ephesus gekommen war, um in dieser volkreichen Metropole Kleinasiens Anhänger zu werben, muß großen Mut besessen haben, um an dieser Stelle zu der unruhigen, Tausende umfassenden Menge zu sprechen. Noch stand der Diana-Tempel, und noch lebte die Stadt teilweise von den Einnahmen der vielen Besucher, die aus allen Teilen der antiken Welt kamen, um das siebente Weltwunder zu sehen, Miniaturen des Tempels aus den Werkstätten der Goldschmiede und Steinmetzen mitzunehmen wie heute die Besucher Pompejis, Roms oder Athens. Sie mußte Paulus überzeugen, daß der Christengott mächtiger als die Diana von Ephesus sei – und es gelang ihm. Der Aufruhr des Goldschmieds Demetrius, der seine wichtigste Einnahmequelle, die Tempelminiaturen, verlorengehen sah, und die Parole, die er in die Stadt schleuderte: „Groß ist die Diana der Epheser!“ – überwand der Apostel, und obwohl er sich einige Zeit versteckt halten mußte, um nicht vom Pöbel ermordet zu werden – am Ende konnte er in seinen Episteln an die Epheser schreiben: „So seid ihr nun nicht mehr Gäste und Fremdlinge, sondern Bürger mit den Heiligen und Gottes Hausgenossen.“

Welch ein Sieg dieses beredten, glänzenden Mannes über die gewaltige weltliche Stadt der Epheser!

Heute schweigen die Ruinen des Großen Theaters in der warmen Sonne Anatoliens, und wenn man sich ins Gras legt, kann man den Muezzin aus Seldschuk vernehmen, der vom Minarett sein „Gott ist groß, und Mohammed ist sein Prophet“ in die rasch fallende Dämmerung ruft.

Aber dann steht man in der Doppelkirche des Heiligen Konzils von Ephesus, jenem weiträumigen, die größten Kirchen Roms erreichenden Bau, in dem das Taufbecken noch immer, wie vor zwei Jahrtausenden, auf jene wartet, die sich zum Christenglauben bekehrt haben. Aber der Himmel ist das einzige Dach geworden, und die Feigenbäume in der Krypta bieten ihre süßen, aufgebrochenen Früchte an. Eine Feige aus der Kirche des Heiligen Konzils gepflückt – wer wollte nicht sagen, daß diese Frucht ein Geschenk der Natur an jene ist, die in Ehrfurcht und Staunen inmitten des Trümmerfelds

aus weißem Marmor an die Größe und Vergänglichkeit menschlicher Städtegründungen denken?

Dann wieder die Thermen am ehemaligen Hafen, restauriert noch unter Kaiser Konstantin, und seinen Namen tragend die Straße mit ihren zahllosen Torsen von Denkmälern und antiken Litfaßsäulen, über einen halben Kilometer lang – ein breiter, von Marmor getragener Weg, auf dem Eidechsen und Schlangen dahineilen, während der Fremde, bewegt von der Einsamkeit dieser Prachtstraße inmitten der Verlorenheit des Trümmerfelds, langsam weitergeht, um die Agora, den Marktplatz der Stadt, zu erreichen.

Dort findet er die Bibliothek des Celsus, eine der berühmtesten antiken Buchhandlungen und Sammlungen von Manuskripten. Noch liest man, in harten Marmor geritzt, die Biographie des Celsus, eines römischen Senators, der Generalgouverneur der asiatischen Provinzen des Römischen Reiches war und sich durch eine Bibliothek verewigen ließ, in der die Armen und Reichen der glänzenden Stadt sich bilden konnten.

Eine Bibliothek als Monument eines gerechten, großzügigen Gouverneurs – der Fremde wird nachdenklich und vergleicht die oft so barbarischen Siegesdenkmäler fremder Eroberer in Europa mit diesem humanistischen Werk der Menschenfreundschaft und Bildung.

Celsus aber ließ sich in einem Sarkophag unter dem Säulengang der Bibliothek begraben – es ist fast rührend, dies zu sehen, und man zieht den Hut vor einem Römer, der mit Büchern lebte und unter ihnen sich zur ewigen Ruhe betten ließ.

Von der Agora ist nur die Schmalseite erhalten, aber sie zeigt die schönsten Monumente des Augustus und seiner Frau Lidia, der Tochter Julia und des Agrippa. Stundenlang kann man davorstehen und die Inschriften entziffern, die groß und elegant in den Marmor gehauen wurden.

Irgendwo, unter Olivenbäumen, neben einer Quelle, die leise rinnt, steht eine kleine Bretterbude, in der Ansichtskarten verkauft werden – der einzige Beweis, daß Ephesus jetzt Efes heißt und zur Türkei gehört. Aber gleich daneben steht der Spieltisch aus weißem Marmor, einer von vielen, die vor den Speisehäusern auf der antiken Agora standen und an denen die Epheser sich die Zeit vertrieben. Die Inschrift bedeutet, daß ein Spieler wie ein Tänzer zu sein habe, dem Spiele nur zugetan, um zu spielen, wie Terpsichore, die Muse des Tanzes, mit ihren Tänzen spielt – ohne Drang nach Glück und ohne Verzweiflung über das Unglück des Verlierens.

Wo findet man diese weise Beschränkung auf die einfache Lust des Spieles bei unseren heutigen Lotterien und Totoeinrichtungen? Die antike Welt – wie moderner war sie als unsere heutige sogenannte Moderne. Sie kannte die Lust am Spielerischen als einzigen Gewinn, nicht den Preis, der doch nur zufällig sich gibt.

Wie Agora und Celsus-Bibliothek ist der Serapis-Tempel in die grünen Abhänge des Bülbühlügels eingelassen. Die großen korinthischen Säulen liegen eingestürzt, ihre Kapitelle ruhen wie Lasten im Sand. Die bestürzende Schönheit ihrer graziösen Reliefs wächst heute aus der Erde, über die sie einmal erhoben waren, und wie Stützen und Säulendächer den Himmel trugen, der sich über die steilen Berge und das tiefblaue Meer wölbt.

Odeon und Oktogon, Trajans Fontäne und das Tor von Magnesium –

selbst die Grotten der biblischen Siebenschläfer umgeben den Platz mit der starken, ruhenden Größe der Erinnerung. Die Stadt, die sich vom Hafen hügelaufwärts erstreckte und mit ihren goldenen Säulen und marmornen Palästen weit auf das Meer hinaus zeigte, der Akropolis von Athen nachgebaut, die ihre größte Schönheit erst dem Schiffsreisenden zeigt, der sie von Ferne erblickt – diese heitere, lebenerfüllte und weltmännische Kapitale Roms in Kleinasien ist niedergebrochen worden. Vom Diana-Tempel, dem die Schriftsteller der Antike ebensoviel Gunst erwiesen wie heute die Romanciers der florentinischen Renaissance oder der Gotik Burgunds und des Rheinlands, ist keine Spur mehr zu entdecken. Das siebente Weltwunder ist zur Legende geworden. Ein Garten deckt die Stätte, auf der man es vermutet.

Sieben Kilometer von der Stadt entfernt, in einer Schlucht des Berges Solmissos, des heutigen Ala Dag, liegt ein kleines Haus, an den Berg gelehnt, abgeschieden von der Welt: hier soll Maria mit Johannes, dem Freunde Christi, acht Jahre lang gewohnt haben. Um das Jahr 50 n. Chr. sei sie dort gestorben, meldet die Überlieferung, arm, von den Mitgliedern der Epheser Christengemeinde umsorgt – eine Greisin weit über siebzig Jahre alt.

Angehörige des St.-Mauritius-Ordens haben 1871 das Terrain mit dem Haus gekauft. Es ist heute eines der wichtigsten Heiligtümer der katholischen Kirche. Aber nicht viele Fremde kommen hierher, das Marienheiligtum in der Türkei besitzt nicht den Ruhm eines gewaltigen Domes. Es ist das Haus armer Leute, vielleicht die Wohnung von Hirten, die hier oben ihre Herden weiden ließen. Vor zweitausend Jahren wird es dort nicht viel anders als heute ausgesehen haben. Damals war der Berg schon abgeholzt, die große Stadt Ephesus brauchte Baumaterial, und die Stille, in die sich Maria zurückzog, wird zu jener Zeit ebenso groß gewesen sein wie heute. Etwas Gesträuch steht rings um das Haus, eine Bank lehnt sich gegen einen Ölbaum, der verloren hier wächst.

Schweigend betritt man das Innere des Hauses. Auch hier sind die Ziegel ungeputzt wie an der Außenwand. Tonnengewölbe machen die niedrige Hütte groß und weit. An der Stirnseite befindet sich ein Altar, auf dem eine Marienstatue steht. Das warme Licht der Kerzen auf den Simslen macht den Raum fast behaglich. Hier vergißt man den Prunk von Maria Maggiore zu Rom – Maria ist in diesem Haus die Mutter des Jesuskindes, nicht die Himmelskönigin des Katholizismus. Die arme Frau aus Nazareth, die staunend jene Wunder erlebte, mit denen Jesus Christus seine Zeit erfüllte, ist uns so nahe, daß wir glauben, das Widerhallen ihrer Schritte an den Gewölben zu vernehmen.

Vor dem Haus ist die Luft klar und rein. In nördlicher Richtung, auf dem Hügel der Burg Seldschuk, liegt die Johanneskirche mit ihren gewaltigen Torsen. Dort sahen wir das Grab des Apostels vor dem Altar in den Fels des Hügels eingelassen, offen heute den Winden, die über Anatoliens Hochebenen wehen.

Und auch das Grab des Apostels Markus ist nicht weit, in den Berg eingelassen zeigt es die gelassene Ruhe des erfüllten Lebens.

Dreihundert Jahre nach dem Tode der Maria entstand die Doppelkirche des Heiligen Konzils, die nach dem Konzil von Ephesus im Jahre 431 später in die Geschichte des Christentums einging.



So ist der Fremde umgeben vom frühen Christentum und der späten Antike. Und die Zeit, die wir in Jahrzehnten und Jahrhunderten messen, verringert sich hier zu einer winzigen Spanne. Maria, die Mutter Christi und die Greisin, ist noch immer gegenwärtig wie in den vielen Legenden, von denen wir hörten. Ihr Weg von Bethlehem über Golgatha in diese einsame Gebirgs- gegen Anatoliens erscheint uns gar nicht so legendär. Denn dieses Haus, in dem sie ihre letzten Lebensjahre verbracht haben soll, ist eine Wohnung für arme Leute – eine Stätte, an der man glaubt.

Unsterblich aber wurde Ephesus durch die Briefe des Apostels Paulus an die Christengemeinde der Stadt. Und wenn der Fremde inmitten der Nacht, die endlich dieses Gefilde des großen Schweigens deckt, wieder zur Rückfahrt nach Izmir, in die weltstädtische Unrast des großen türkischen Handelsplatzes mit dem Neonlicht in den Basarstraßen und den zahlreichen Schiffen im Hafen, aufbricht, nimmt er jene Sätze mit, die Paulus an die Epheser schrieb und in denen das Ende dieser Stadt, der Zerfall ihrer Tempel und Bibliotheken, Bäder und Stadttore eingeschlossen ist:

„Und ziehet den neuen Menschen an, der nach Gott geschaffen ist in rechtschaffener Gerechtigkeit und Heiligkeit.“

Marmor und Bildwerk, phantastische Stadtplanung und strahlender Reichtum – was ist davon übriggeblieben? Eine Stätte der erhabenen Stille, des Schweigens unter den honigsuchenden Bienen in den Feigenbäumen.

Aber des Apostels Forderung lebt, und sie wird auch heute noch an jeden von uns gerichtet, der des alltäglichen Grams, der Sorge um die kleinen Gefälligkeiten der Zeit müde geworden ist.

---

Der Pazifismus kann Unheil anrichten, wenn er zwei Arten des Abscheus vermengt: den Abscheu vor dem Töten und den Abscheu vor dem Sterben. Der erste ist ehrenwert, aber sehr schwach, den zweiten will kaum einer eingestehen, aber er ist sehr stark; ihre Mischung liefert einen Beweggrund, der sehr mächtig wirkt, da die Hemmung durch die Scham wegfällt, und bei dem der zweite Abscheu die einzige treibende Kraft ist. Die französischen Pazifisten der letzten Jahre scheuten das Sterben und keineswegs das Töten, sonst hätten sie sich im Juli 1940 nicht so eilig bereitgefunden, mit den Deutschen zusammenzuarbeiten. Die kleine Zahl derer, die aus echtem Abscheu vor dem Morden dazu gehörten, fand sich schmähslich betrogen.

Simone Weil „Einwurzelung“

# BLICK IN DIE ZEIT

FRITZ KNÖLLER

## Dort alte, hier neue Kunst

Formen und Normen

Als der Mensch aus dem Dunkel nomadischen Seins in den hellen Raum der Geschichte trat, verlor das, womit er helfende Kräfte beschwor und feindliche bannte, den Rang einer rein magischen Funktion. Dahinter drängte noch etwas anderes ans Licht: ein schöpferischer Ausdruckswille, der die dem Gegenstand gemäße Form suchte.

Womit man sie erreichen konnte, das gab der Meister an seine Schüler weiter. Es war eine Art Geheimlehre, die, von Mund zu Mund gehend, unmittelbar wirkte. Erst der Meistergesang, hiermit eine innere Schwäche verratend, fixierte sie schriftlich.

Nur ganz allmählich – das Mittelalter etwa hat nach seinem spätantiken Auftakt zwei Kunstformen entwickelt, die ein halbes Jahrtausend währten –, nur ganz allmählich, kaum spürbar dem eifersüchtig wachenden Auge, vollzog sich ein Wandel der Form und somit auch der Norm. Die jeweilige Norm galt als wahr und konstant, letzthin als unumstößlich. Selbst noch die Weimarer Klassik hielt ihre Norm für endgültig und alle früheren, wie auch späteren für Irrlehren. Heute wissen wir, daß jede der seinerzeit sakrosankt empfundenen Regeln im Irrtum befangen war. Aber gerade der Irrtum half fast immer die Form schaffen, die wir heute als den spezifischen Stil einer Epoche erkennen.

Boileaus Poetik etwa, gleich dem Regime des Sonnenkönigs Anspruch auf absolute Geltung erhebend, erklärt die Vernunft für den Maßstab aller Kunst, statuiert die paradoxe, uns heute nichts mehr besagende Formel „Vernunft = Wahrheit = Natur = Schönheit“ und befiehlt die „Nachahmung der Natur“. Unter Natur versteht jener eingeschworene Cartesianer den Begriff und nicht das Phänomen. Demnach strebt er einen spirituellen Naturalismus an, und so entstehen klug und kühl gehaltene Werke, bei denen Maß und Ratio herrschen; entsteht ein verkappter Klassizismus, ganz ohne den Überschwang und Spannungsbogen des italienischen oder bayrisch-österreichischen Barocks. Indes, trotz Boileaus dürrer Direktive, derzufolge das von ihm mißachtete Gefühl nur versteckt mitwirkt als subtiler Regler von Möglichkeiten und Grenzen, trotz jener einseitigen Ausrichtung oder wohl gerade deshalb gelangen große Werke. Denn die Künstler, felsenfest auf Boileaus Kanon bauend, waren naiv und fähig genug, ihn auf ihre Weise zu verwirklichen.

Lessing hinwieder pries die Antike als Vorbild, doch sein „Laokoon“, woran er sie demonstrierte, war ein hellenistisch-barockes Werk. Dies konnte er sowenig wissen wie Winkelmann, der, aus spätantiker Kunst „edle Einfalt und stille Größe“ folgernd, die „Nachahmung des Schönen“ empfahl. Aber jener mißdeuteten, marmorweißen Antike entwuchs eine neue Form, der Klassizismus Goethes und Schillers. Die Welt war gleichsam wiedergeboren, apollinisches Licht verbreitend, humane Besonnenheit atmend.

Doch was den beiden Titanen recht und richtig und somit ewig dauernd schien, eine Kunst, nach ihrem hohen Bilde umgestaltet, in ihrem profunden Sinne weiterlebend, das schwand bereits vor ihren eigenen Augen. Ihr Gegenspiel, die Romantik, witterte hinter Glätte und goldenem Maß jener Welt, hinter dem holden Schein der Antike, den Weimar allein wahrhaben wollte, Unrast und Zerrissenheit des Dionysos, Rausch und Blut der

orphischen Nacht. Sie fand die Ideen nicht mehr konstant und den Menschen nicht mehr eindeutig. Ihr Leiden wurde der Zweifel an der Kongruenz von Sein und Schein. Die Brücke, womit Weimar die Kluft des versunkenen Ancien régime und den erloschenen Krater des „Sturm und Drang“ überwölbt hatte, brach jetzt, und noch im Sturze ahnte man erschauernd den tiefen Abgrund des Seins. Die taghelle Hemisphäre des Geistes, die der Klassik noch leuchtete, wich einer ungewiß dunklen des Gefühls, die, mochte man sie leugnen oder bejahen, insgeheim wirkte. Leben und Tod, Verstand und Gefühl fügten sich nicht mehr zu einer Kugel, auf der die lichte Seite dominierte. Die Welt wies einen klaffenden Riß wie einst der Vorhang im Tempel, und seither litt man an jenem „Zwiespalt“. Wer nicht im Schoß der Kirche Zuflucht fand, gab sich den Schauern der Nacht hin unterm geisterhaften Strahl des Mondes, der sie noch geheimnisvoller machte; lag ihr preisgegeben, zuweilen dem Tode nah oder in seinem schwarzen Rachen vergehend.

Kaum also, daß Weimar für alle Zeiten die Richtschnur gezogen zu haben wähnte, riß sie entzwei. Woher kam das? Wohl daher, daß nach dem Ancien régime die abendländische Lebensgemeinschaft erloschen, der Geist vom alten Imperium, vordem noch Europas Völker zusammenhaltend, verflüchtigt war. Es gab noch eine Republik der Geister, doch sie band nicht mehr die nun isolierten Nationen. Und mit dem Untergang jener letzten geschlossenen Lebensform endete auch die Fiktion einer für absolut maßgebend befundenen Kunstnorm. Was noch die Klassik für allein verpflichtend und darum für unsterblich hielt, das fand man jetzt zeitlich bedingt und somit nur noch relativ gültig. Das Urgesetz der Polarität, das die Welt im Gegensatz hält und umspannt, ergreift und begreift, trat unversehens hervor, und damit zog ein neues Zeitalter herauf, das der Technik und Lebenshast, der Maschinen und Massen, der schrillen Gegensätze und des jähen Umschlags. Immer rascher wandelte sich die Kunst; erst von Generation zu Generation, dann binnen eines Dezenniums und weniger noch. Was einst ewig zu währen schien, das war jetzt nur noch kurze Zeit verbindlich.

Rasch hintereinander wie Vater und Sohn und noch rascher wie älterer und jüngerer Bruder folgen sich Klassik, Romantik, Junges Deutschland, Realismus, Naturalismus, Symbolismus (Neuroromantik), Psychologische Literatur, Expressionismus, Politische Aktion, Magischer und Sozialistischer Realismus, Surrealismus und Existentialismus. Dazwischen fallen schwerwiegende Zäsuren religiöser, philosophischer, politischer, soziologischer Natur, die das Weltbild grundlegend, mitunter schlagartig verändern und der Kunst radikale Impulse, zuweilen eine völlig andere Richtung geben.

Nach dem Zusammenbruch des alten Imperiums – im Grunde ein Sieg demokratisch-protestantischer über aristokratisch-katholische Denkungsart –, nach einer totalen gesellschaftlichen Umschichtung verliert die Kunst ihr Fundament auf dem nun vulkanisch-ruhlosen Boden und hat es bis heute nicht wiedergefunden. Sie gerät in einen heillosen, unversöhnlichen Gegensatz zum „Laien“ und schimpft ihn, je nach dem Standpunkt, Spießler, Philister, Nachtwächter, Schlafmützen- und Pantoffelheld, Bourgeois und Kapitalist, Dutzend- und Massenmensch, Stimmvieh und Normalverbraucher.

Im „Vormärz“ setzt sich Hegels dialektische Geschichtsauffassung durch, wonach alle Historie die in Gegensätzen sich vollziehende Bewußtwerdung des Weltgeistes, vielmehr Gottes ist. Ein derartiges Dogma, das Gott für jedes Menschheitsdelikt verantwortlich macht, kam sehr gelegen. Konnte man doch jetzt den Weltgeist, diesen abstrakten, dehnbaren Begriff, je nach Bedarf als persönlich oder mechanisch wirkende Kraft auslegen. Nationen, Staaten und Parteien, sich fortan nur noch als Werkzeug fühlend, waren jederzeit gerechtfertigt. Ihr Tun schien vernünftig, weil es Wirklichkeit wurde. („Alles Wirkliche ist vernünftig.“) Demnach entschied allein der Erfolg als sichtbares Zeichen einer angeblich fortschreitenden Entwicklung. Dies hielt den Leichnam der Restauration länger als schick-



lich aufrecht, dies entschuldigte jede staatsvergottende Bewegung, den damals entstehenden materialistischen Sozialismus und selbst das aus Nationalismus (These) und Sozialismus (Antithese) zusammenge kittete Tausendjährige Reich (Synthese).

Der Kunst bescherte Hegel die verhängnisvolle Illusion von Fortschritt und Objektivität. Hiervon zehren das Junge Deutschland und sein Gegner, der Realismus, und manch andere literarische Richtung bis zum ersten Weltkrieg, der dem Bürgerlichen Liberalismus den Todesstoß versetzte. Jener naive Glaube, verursacht durch Hegel und getragen vom Triumph der Naturwissenschaft, fahndete in der Kunst nach ähnlich fundierten Gesetzen. Poetiken über die „Technik des Dramas“, die „Kunst der Erzählung“, den „Weg zur Form“ waren die letzten Kanons, denen man zeitweilig absoluten Wert beimaß. Heute, da der Zerfall eines Elements, der Zerknall des Atoms und Einstein den Glauben an eine objektive Forschung erschüttert haben, bescheiden wir uns damit, daß es nur bei Gott *die* Wahrheit gibt und hienieden nur eine relative, die jeweils so lange wie das Weltbild währt, dem sie entsprang.

Die dialektische Soziologie eines Marx, die Deszendenztheorie von Darwin, der Monismus eines Haeckel – Welt und Natur, Menschheit und Gesellschaft simplifizierend, auf eine primitiv-materialistische Basis verlagernd – lieferten den Naturalisten das Rüstzeug zu ihrem Dogma, das den Menschen als Produkt und Opfer seiner Verhältnisse hinstellt, demnach ihm jede Verantwortung für sein Wollen und Treiben nimmt. Damit war Hegels Fortschrittsidee zu Tode geritten.

Hierauf erklärte Nietzsche die „dekadente Moral“ von Christentum und Demokratie für erledigt und kündete seinen Übermenschen an. Dieses imaginäre Zuchtswahlerzeugnis spukte fortan vielen im Kopf herum, sogar noch den Jüngern der sogenannten Stählernen Romantik. In Wirklichkeit kam nicht der Übermensch, sondern das Ende der bürgerlich-liberalen Ära und mit ihm als Trümmerphantom, als Menschheitsdämmerungsanal der Expressionismus.

Wie einst sein Todfeind, der Naturalismus, die Form zerschlug, um den Inhalt nackt vor uns auszuschütten, so verwarf er jetzt den Inhalt und obendrein noch die überkommenden Formen und zimmerte sich als Ausdruck seiner psychischen Verfassung abstrakte Gebilde zurecht.

Hier scheint uns eine grundsätzliche Bemerkung, unerläßlich: Dieser Essay, der dem Wandel von Kunstformen und -normen gilt, muß zur Erhellung des Gesamtbildes die literarischen Schulen weit mehr als die großen Einzelgänger beachten, somit den Akzent auf die Regel und nicht auf die Ausnahme legen. Damit tritt Hinfalliges stärker als Bleibendes hervor.

Die Genies sind die einsamen Gipfel unserer Literatur, Ausnahmen und nicht Exponenten, mitunter Begründer von Schulen, zugleich aber deren Überwinder. Gerhart Hauptmann etwa ging aus dem Naturalismus hervor. Es klebt an ihm der zähe Lehm jener Schule. Weder wort- noch verstärk, wird er wie Antaios schwach, sobald er die gewohnte Erde unter den Füßen verliert. Sonst aber gelingt es ihm, dank seiner künstlerischen Potenz und menschlichen Weite, soundso oft, dem Engpaß von Zeitthemen zu entkommen und Menschen zu schaffen, die nicht bloß Zufallsprodukte ihres Milieus sind. Ein weiteres Beispiel: Georg Trakl, dem wie seinen expressionistischen Kollegen die überkommenen Formen nicht mehr genügen, vermag gewissermaßen aus dem Nichts Neues hervorzuzaubern, seine Worte und Klänge gleichsam von einem andern Stern zu holen und hieraus etwas zu weben, das ihm ein schwermütiger Gott geschenkt haben mag.

Man könnte die Reihe beliebig erweitern, doch sie bestätigt die Regel immer nur halb. Was das Auf und Ab literarischer Strömungen kennzeichnet, ist nicht das Genie, das, wenn schon mannigfache Impulse gebend, wie ein Geist darüberschwebt, sondern es sind die, die mitten darinstehn. Auf sie kommt es an, falls man einen Querschnitt durch das Bergkettenmassiv der verschiedenen Schulen ziehen will.

Dem Expressionismus entspringt alsbald ein feindlicher Bruder, der nichts mehr von Gott und Seele wissen mag, vielmehr sein Heil von einer Partei und künftigen Diktatur erhofft: der sogenannte Politische Aktivismus, der links- und rechtsradikal Gesinnte auf einem roten oder braunen Brett festnagelt. Wenig später bringt eine völlig anders geartete Schwester, die Psychologische Literatur, ihr letztes Kind zur Welt: die Psychoanalyse. Sie setzt den Menschen unsichtbaren Messern und Sonden, Säuren und Lichtbündeln, Kamera- und Mikroskopaugen aus, und dessen Seele kann jetzt vor sich selber so wenig bestehen wie ihre Examinatoren vor der Kunst.

Kurz vor dem Dritten Reich kommt der Magische Realismus auf, ein bedeutsamer Versuch, hinter irdischen Vorgängen das sie bewirkende Irreale durchschimmern zu lassen, aber es ist ihm im Schatten der überaus geräuschvollen „Stählernen Romantik“ nur ein verschwiegene Dasein vergönnt, und so findet er erst später die ihm gebührende Beachtung.

Nach dem Kriege tritt die Welt ins Zeichen der Losung: „Wir sind noch einmal davongekommen.“ Hündisch dankbar für das bißchen Leben, das einem inmitten von Trümmern blieb, wagt man kaum aufzuatmen. Die Massen, nach der bürgerlich-liberalen Ära mehr oder minder zum Zuge kommend, erwarten sich jetzt kaum mehr etwas von einer Diktatur, weder von der, die ihr verdientes Grab fand, noch von der augenblicklich triumphierenden. Die monomane mißtönige Trompete des Sozialistischen Realismus lockt diesseits des Eisernen Vorhangs nur noch wenige herbei und bläst jenseits desselben ihre Herde vielfach nur zwangsweise zusammen. Aber die ungleichen Welten bleiben, wenschon unter anderen Vorzeichen, weiterhin bestehn, und das erlöste Aufatmen weicht der Angst vor einem neuen Krieg, vor der Atombombe, vor dem Untergang der Menschheit und dem Erlöschen alles organischen Lebens.

Zur äußeren Bedrohung stößt eine innere: das Gefühl maßloser Verlorenheit. Wie einst die Erde, ist der Mensch jetzt einer gottbehüteten Mitte entrückt. Nichts mehr scheint sicher und verbürgt auf unserm gequälten Planeten, Wirklichkeit und Grenzen verschwimmen ins Uferlose.

Angeichts solch drängender Gefahren setzten welche, die sich – *nomen est omen* – Surrealisten hießen, den entthronten Gott wieder auf seinen rechtmäßigen Platz. Sie taten das wie einst ihre Großväter, die Expressionisten, doch nicht mit der Emphase und Zerknirschung eines Strindberg, der die übersinnlichen Regionen als sein angestammtes Reich betrat. Zwar besuchen uns jetzt Gott, Teufel, Engel, Tod und Verstorbene häufig, aber die Tür, die jene Wesen hereinläßt, öffnet sich nicht mehr so zwingend wie dereinst. Bisweilen ist es nur ein Spiel mit der vierten Dimension, und deshalb wohl sind die auf unsichtbaren Wellen ausgesandten Zeichen oftmals zu schwach, um die Antennen von Leser und Hörer zu erreichen, oder zu vieldeutig, um richtig aufgenommen zu werden. Ja, hie und da scheint man einen verschämten Naturalismus lediglich mit surrealen Etiketten zu überkleben.

Fast zur selben Zeit, da die Surrealisten Gott wieder erhöhen, versuchen ihn die Existentialisten endgültig abzuschaffen. Aus einem furchtbaren Notstand hervorgegangen, befanden sie sich längere Zeit außerhalb der herrschenden Gesetze. So kam es zu ihrem grausamen Dogma: Ob es nun Gott gibt oder nicht, der Mensch ist seit Anbeginn allein, trägt allein alle Not und Bitternis, trägt allein die Entscheidung in sich, nimmt, keinem verantwortlich, Tat und Missetat, mithin alle vermeintliche Schuld, freimütig auf sich. Ein Dogma verzweifelten Trotzes, stolzen Aufbegehrens, das seinen Dienst tat, solange es den Teufel mit Beelzebub auszutreiben galt. Jetzt aber, da er mit Stank und Stunk zur Hölle fuhr, wirkt jene Lehre wie eine ungewollte Travestie auf den Übermenschen, wie eine raffinierte Version faschistischer Thesen.

Treten wir nun einmal zurück und betrachten wir das Bild, das uns die Kunst der letzten anderthalb Säkula zeigt, aus gebührendem Abstand! Dann wird folgendes evident:

Erstens: Die literarischen Schulen, die nach dem Gesetz der Polarität einander ablösen, haben eine recht unterschiedliche Dauer. Am kurzlebigsten sind die, die irgendwelche Thesen verfechten, und da sie zudem noch ihre Tendenzen hoch über Form und Gestaltung stellen – mit Ausnahme des Existentialismus werden sie gewisse Naturalismen nie recht los –, behauptet sich ihr Werk schon rein ästhetisch nicht. Mit dem Tag, da ein Problem „passé“ ist, schlägt dessen Wortführerin, der grau und nachlässig gekleideten „Littérature engagée“, die Sterbestunde.

Ihr Gegner, dem sie sein Feiertagskleid vorwirft, vielleicht insgeheim neidet, die vielgeschmähte „Littérature pure“, hält sich, die Daten erhärten es, beträchtlich länger am Leben. Die Klassik etwa erstreckt sich weit in die Romantik hinein; diese wiederum läuft unermüdlich neben dem Realismus her und ersteht dann mehrmals wieder in proteisch verwandelter Gestalt: Neuromantik (Symbolismus), Expressionismus, Magischer Realismus, Surrealismus. Der Realismus, an sich schon sehr langlebig, wechselt später zur „Psychologischen Literatur“ und diese schließlich zur Psychoanalyse über. Demnach fließen die einzelnen Strömungen der Littérature pure, mag sie auch ihr Gegner für versiegt erklären, unentwegt weiter, und selbst, wenn sie endgültig versickert scheinen, treten sie bisweilen eines Tages wieder hervor.

Wir sehen also: Außer dem verhältnismäßig raschen Nacheinander gibt es noch ein mitunter recht lang währendes Nebeneinander.

Zweitens: Nehmen wir, über die trennenden Intervalle hinweg, jene Elemente zusammen, die sich anziehen, etwa die Elemente unseres tendenziösen Schrifttums, das von den Moralitäten des versinkenden Mittelalters über die „Aufklärung“ und den „Sturm und Drang“ bis zum Existentialismus reicht, so zeigt sich eine gewisse Periodizität, eine regelmäßige Wiederkehr ganz spezifischer Geistes- und Gefühlslagen.

Drittens: Jede Bewegung gibt der nachfolgenden antipolaren irgend etwas mit; die Frühklassik beispielsweise der Romantik das Naturgefühl, den Hang zum Mittelalter, diese hinwieder dem Realismus den Sinn fürs Unbewußte, den Blick für die Landschaft.

Wenn wir nun jene drei Fakten beachten, nämlich die ständige Wiederkehr ähnlich gestimmter Tendenzen, das Nebeneinander und die teilweise Überbrückung gegensätzlicher Strömungen, so rücken die beim ersten flüchtigen Blick so divergierenden Linien und Farben näher zusammen. Und treten wir noch einen Schritt weiter zurück, so verschmelzen sie wie bei einem impressionistischen Gemälde zu einem Ganzen.

Dank der geschlossenen Lebensform früherer Epochen bietet sich uns die alte Kunst als ein festgefügtter, wohlbehauener Block. Erst mit der Romantik, sofern man von dem unmaßgeblichen Zwischenspiel der „Originalgenies“ absieht, kriegt der Block Sprünge, setzt ein Schwund an Substanz, ein Verlust an Formgefühl ein, zugleich aber tritt ein erheblicher Gewinn von bisher unbekannten Elementen hinzu.

Trotz aller Kraft und Geschlossenheit lief die alte Kunst mitunter Gefahr, formelhaft zu werden. Man denke an die heraldische Starrheit höfischer Poesie, an die pedantische Tabulatur des Meistergesangs, an das Kartuschenhafte barocker Dichtung, an die bisweilen schablonenmäßige Behandlung des Typischen! In seinen lebenswerten Memoiren verrät Goldoni das Rezept seiner Lustspieltechnik: Aus dem uralten Arsenal der Commedia dell'arte greift er eine Figur heraus, stellt ihr eine zweite gegenüber und verzweigt dann die beiden Rivalen mit einer Handvoll anderer „Masken“. Ein Aufmarsch wie beim Schach, doch während hier der weitere Verlauf ungewiß bleibt, kennt Goldoni nach dem ersten Akt bereits den Schluß vom letzten Akt. Eine fertige Spielregel, die er – das ist sein Vorteil – unbeschwert handhaben, bis



zur höchsten Perfektion treiben kann, die aber, und das ist der Nachteil, trotz aller virtuellen Beherrschung etwas Marionettenhaftes zur Folge hat.

Nun zu dem Neuen, vormals noch Unbekannten, das sich teilweise schon im Weimarer Klassizismus ankündigt!

Unter Herders Einfluß wandte sich Goethe dem Mittelalter zu, und wenn er sich auch bald wieder hiervon abkehrte, so blieben doch „Götz“ und „Urfaust“ bedeutsame Wegweiser für die Romantik, die, vom Heute enttäuscht, sich schwarmvoll auf eine ihr golden dünkende Vergangenheit warf. Zwar verkannte sie die mittelalterliche Feudalhierarchie gründlich, aber sie half ihr aus Acht und Bann. Wenig später versuchten die Realisten, jene Zeit nicht mehr als Objekt des eigenen Weltgefühls, sondern als Ausdruck einer fremden Lebensform zu werten. Hierbei wählte man, streng wissenschaftlich vorzugehen und merkte keineswegs, wie man einem konservativ-aristokratischen Gebilde das Reis einer bürgerlich-liberalen Weltanschauung aufpfropfte. Gleichviel, es drang ein neues Element in die Kunst ein: das historische Genre. Eine Bereicherung, aber auch eine Gefahr. Als bald nämlich wandelte man überkommene Stile rein artistisch ab, und so schoß – ein bedenkliches Zeichen mangelnder Schöpferkraft – jene Afterkunst der Pseudoromantik, -gotik, -renaissance und des Pseudobarocks wie Unkraut hoch.

Noch etwas trat in der Frühklassik beherrschend vor: das Naturgefühl. Ehemals wie ein Goldgrund hinter den Menschen schimmernd, gewann es bei Goethe den hellen wärmenden Glanz einer alles durchdringenden Sonne.

Die Romantik ging hier noch beträchtlich weiter. Den Regungen ihres Innern hingegeben, brach ihre vom Überschwang zur Bedrücktheit, von der Verzücktheit zur Verzweiflung jäh umschlagende Stimmung in die Natur ein und hallte dort wie ein Echo wider. Die eigene Seele gleichsam in den weiten Raum projizierend, machte die Romantik ihn zum Uhrzeiger ihres persönlichen Empfindens. So wird ein physikalisches Phänomen zur Äolsharfe der Menschenseele, steigt vom stummen Statisten zum ebenbürtigen Mitspieler auf.

Die meist „pittoreske“ Naturszenerie der Romantik festigt sich unter dem präzisen Blick und der werkgerechten Hand der Realisten zur eigentlichen „Landschaft“, einem massiven Gebilde, dem man – es sind die Tage der Daguerreotypie, Tage rührender Sachlichkeit – zuweilen noch die Mühe und den Schweiß anmerkt, die sein Verfertiger, um dem Modell nicht untreu zu werden, hierauf verwandt. Einen Schritt weiter, und die Landschaft erstarrt zur Kopie, zum wächsernen Panoptikum.

Hier lag die eine Gefahr des neuen Genres; die andere, vornehmlich der Romantik drohend, lag darin, daß die Natur zur bengalisch angestralten Seelenkulisse wird.

Die Romantik entdeckte die Unterwelt des Gefühls und der Triebe, die Hemisphäre des Unbewußten. Psyche, vordem noch im himmelblauen Äther, im weißen klaren Geisteslicht der Klassik schwebend, irrte jetzt ruhelos im Dunkel umher. Das Rätseln um sie, das Rechnen mit ihr, der großen Unbekannten, ist ein neues vordringliches Thema. Gebannt folgt man dem Fledermausflug der Menschenseele, berückt kündigt man davon, hütet sich aber im Gefühl, daß, was man beim Namen ruft, auch schon entschwinde, das Mysterium mit frevlig-gierigen Worten anzutasten. Man vergönnt ihm den dunklen Raum, den es benötigt, und läßt ihm so die Tiefe und Unermeßlichkeit, die heimliche, unheimliche Gegenwärtigkeit.

Hernach versucht Hebbel mit tagwachem Blick und kühl berechnetem Griff sich der Seele zu bemächtigen, doch sobald er sie gefangen wähnt, klebt nur ihr Schmelz an seinen Händen. Was Hebbel fast ausschließlich erbeuten möchte, um es sodann wie einen Falter aufzuspießen, das betrachten die Realisten nicht als isoliertes Objekt, sondern als Teil eines Ganzen. Sie schälten aus den bisherigen Typen, die vordem lediglich als Christen eine eigene gottverantwortliche Seele besaßen, vielfältige Charaktere heraus, die, ihr einmaliges Selbst wärend,

unverwechselbare Individuen, im wahren Sinn des Worts: „Unteilbare“ sind. So gelingt ihnen eine ungeahnte Fülle von Personen, deren jede, ohne sich hiermit zu decken, mittelbar für ihren Typ steht.

Je weiter jener Aufspaltungsprozeß läuft, desto größer die Gefahr, daß die einzelne Person in keinem Typus mehr aufgeht, zufällig, privat und unglaubwürdig wird. Der Naturalismus, der seine Menschen dem Milieu unterwirft und somit entmündigt, zeugt mehr oder minder derartige Zufallsprodukte. Das ändert sich erst mit dem Tag, da der Realismus in verjüngter Gestalt wiederersteht und sein Kind, die „Psychologische Literatur“, dem Menscheninnern bis in die feinsten Wurzeln nachspürt.

Hernach aber passiert, was ein Thomas Mann und Hermann Hesse dank ihrem Takt- und Fingerspitzengefühl vermeiden konnten: das Verfahren wird überspitzt, und die Spitze bricht ab. Eine neue Lehre, die Psychoanalyse, zerlegt und zerfasert den Menschen, aber die Seele, die man aus den Überbleibseln rekonstruieren möchte, ist wie ein ätherisches Öl verduftet.

Etlisches zuvor wollte der Expressionismus und etliches später wollte der Surrealismus, wenn schon nicht so radikal, die Psychologie der Kunst fernhalten. Jener destillierte die Seele gleichsam, und sie verdunstete ihm wie siedendes Wasser; dieser trieb sein Spiel mit ihr, und so entzog sie sich ihm. Nur der Magische Realismus, einer abstrakten oder zudringlichen Behandlung der Seele gleich abhold, erreichte zuweilen, daß sie ihm im Spiegel des Sinnbilds erschien.

Das Junge Deutschland fand den aktuellen Bezug zum Tag und deshalb ein vorzeitiges Ende. Darüber hinaus aber gelang ihm etwas, das allen späteren Zeiten voraneilte: die Kurzform des Feuilletons. Was hier Heine und Börne an Geist, Witz und Pointen versprühten, das steigerte sich hernach zu einer kaum mehr überbietbaren Brillanz. Doch das Feuilleton, in der Presse am rechten Platz, schlüpfte auch ins Drama, in den Roman hinein, und was dort meditiert und debattiert wird, das belastet die Gestaltung.

Expressionismus und Surrealismus sind Stilphänomene, die es in der alten Kunst nicht gab. Der Schlüssel, der ihre Chiffren und Abkürzungen entziffert, die Antenne, die sie aufzufangen vermag, fehlen vielfach noch. Beide Kunstformen tragen das Mal von Katastrophen an der Stirn; von schon eingetretenem wie auch noch drohendem Unheil.

Seit der Romantik wußte man, daß alles Geschehen ein ewiger Wechsel von Wellenberg und Wellental ist; daß sich Werden und Vergehen von Völkern und Rassen als deren Geschichte begreift und erfüllt. Wie Adam aß man vom Baum der Erkenntnis und wurde sehend, doch man verlor die Unschuld und Naivität; man wurde wissend, doch auch skeptisch und unsicher. Dadurch kamen Elemente frei, die im absoluten Raum der alten Kunst noch gefesselt lagen: das Unbewußte, die Ahnung von psychischen und übersinnlichen Vorgängen, das Natur- und Landschaftsgefühl, das historische und das zeitnahe Empfinden. Das alles brachte trotz der hierin lauernden Gefahren eine Bereicherung unserer jüngeren Kunst. Aber es ging nicht ohne Opfer ab, ohne Verlust an Form und Substanz. Die Freiheit von den erzenen Tafeln und den gebundenen Formen war schwer erkaufte. Ob sich der Preis gelohnt hat, wer kann dies entscheiden? Vielleicht die Nachwelt.

## Eine Lanze fürs schlechte Gedicht

Keiner, der sich um ein Produzieren bemüht, wird wünschen können, daß das Produkt dieser Bemühung die geleistete Anstrengung nicht rechtfertigt; daß also die Anstrengung vergeblich und das Ergebnis schlecht ist. Doch schon allein die Vorstellung, daß alle geleistete Anstrengung glückt, ist rechtens nicht zu vollziehen; ihr weitaus größter Anteil muß der Vergeblichkeit anheim fallen. Und die Wirklichkeit bestätigt allenthalben die Wahrheit dieser Fundamentalrelation von Anstrengung und Mißlingen.

Es ist ein nicht übliches Unterfangen, über etwas wie das schlechte Gedicht nachzudenken. Wenn ein solcher Versuch unternommen wird, dann nicht ohne das Bewußtsein spezifischer Schwierigkeiten, die sich schon im Ansatz einstellen. Allgemeingültige Maßstäbe zur Wertung sind nicht verfügbar. Das Folgende muß also – so gut es geht – zu rechtfertigen suchen, woher die Rede vom schlechten Gedicht ihre Legitimität nimmt. Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus der Unmöglichkeit, Beispiele anzuführen. Schillers Laura-Gedichte sind dazu ebensowenig geeignet wie die Verse der Friederike Kempner. Dort ist man allzu leicht verführt, sich in literarhistorische Belange zu verlieren, hier lenkt unfreiwillige aber zwingende Komik den Blick ab. Das Angemessenste und Nächstliegende wäre es, sich auf irgendwelche Gedichtveröffentlichungen der Gegenwart zu stützen; Zeitungen, Zeitschriften, Rundfunk stellen der Publikation von Lyrik immer wieder Raum zur Verfügung, und das letzte Jahrzehnt hat dem deutschen Buchhandel eine – trotz allen Gegenredens – beachtliche Fülle von Lyrikbändchen beschert. Es wäre ein leichtes, hieraus zu zitieren; denn „keiner auch der großen Lyriker unserer Zeit hat mehr als sechs bis acht vollendete Gedichte hinterlassen“ (Gottfried Benn). Aber das schaltet aus. Wie für die vorliegende Betrachtung jede Polemik, die sich an einzelnen schlechten Gedichten entzünden könnte, verboten bleiben muß. Einmal, um niemandem weh zu tun, niemanden in negativer Hinsicht auszuzeichnen, niemanden aber auch auszulassen. Zum andern aber, um das so erregende Phänomen des schlechten Gedichts nicht über dem Autor schlechter Gedichte aus dem Blick zu verlieren. Die Schwierigkeiten sind also: sich nicht in den Raum spekulativer Abstraktion verirren, und dennoch nicht einzelne Gedichte als konkrete Beispiele bringen dürfen. Und: werten müssen, wo Maßstäbe nicht verfügbar zu sein scheinen.

Zweierlei wäre mithin zu tun: vom schlechten Gedicht sprechen, und zwar so, daß dennoch mögliche Merkmale erscheinen, die ein Gedicht mit Notwendigkeit als schlecht kenntlich machen. Um dann zweitens zum Gedicht und zum Dichten überhaupt einiges Hierhergehörende anzumerken.

Es ist zu bezweifeln, ob die kürzlich von Gottfried Benn vorgeschlagene Methode zum Ausfindigmachen schlechter Gedichte den rechten Weg eingeschlagen hat. Die Beachtung von vier „diagnostischen Symptomen“ beim Beurteilen moderner Gedichte liefere schnell ein „eigenes“ Urteil. Drei dieser Merkmale beziehen sich auf die sprachliche Gestaltung (Andichten, „Wie“, „seraphischer Ton“), eines auf etwas, was mit Hilfe sprachlicher Gestaltung genannt wird: die Farben. Farbnennung, führt Benn aus, sei zu verwerfen, weil „Farben ja reine Wortklischees sind, die besser beim Optiker und Augenarzt ihr Unterkommen finden.“ Je mehr Farbnennung also, desto mehr sei ein Gedicht Wortklischee. Statt forciert-scherzhaft polemisch-unsachlich zu argumentieren, hätte Benn aber vielleicht Sachliches anführen sollen. So hätte er leicht darauf hinweisen können, wie ja schon Trakls Lyrik von satter Farbigkeit ist, und daß deshalb jemand, der heute mit Farbnennung verschwenderisch



umgeht, sich notwendig in den Verdacht stellt, Trakl entweder gar nicht oder doch nur als Vokabularquelle zu kennen. Beides aber zeuge von einer so naiven Einstellung zur Geschichte der lyrischen Diktion, daß man ein heutiges Gedicht, in dem mit Farbnennung unsparsam verfahren wird, eben als schlecht beurteilen müsse. (Unstatthaft wäre es, wenn auch verlockend, bei dieser Art der Begründung auf den geistigen Ort hinzuweisen, den Hugo von Hofmannsthal in seinem Farbenbrief den Farben zusammen mit dem Schmerz einräumt.) Die drei anderen „diagnostischen Symptome“ Gottfried Benns beziehen sich mehr oder weniger eindeutig auf bestimmte Weisen der Formulierung. Bezeichnend ist es, daß die Farbnennung für Benn im Zusammenhang von Formulierungsfragen auftaucht. Zu der Beziehung von Gedicht und sprachlicher Formulierung wird im weiteren Verlauf noch einiges anzumerken sein.

Festzuhalten wäre jedoch zunächst, daß für das Ausfindigmachen schlechter Gedichte bereits ein eindeutiges Merkmal ausgemacht worden ist. Ein Gedicht ist schlecht, nicht etwa wenn es Farben nennt, sondern wenn es die Diktion einer früheren Epoche oder eines anderen Lyrikers wiederholt. „Es ist das erste Kennzeichen der Poesie, daß sie mit keiner anderen des Dichters, daß er mit keinem Dichter zu verwechseln ist.“ (Rudolf Borchardt) Jemand, der z.B. im 19. Jahrhundert Butzenscheibenlyrik schreibt, macht schlechte Gedichte genau ebenso wie jemand, der heute wie Trakl dichtet, wie Heine oder auch nur in der Manier der Romantik, der George nachahmt, die französischen Surrealisten imitiert usf. Es gibt bestimmte befristete Fälligkeiten. Eine Wiederholung von schon Dagewesenem ist nur unter Nichtachtung des Fälligkeitengesetzes möglich. Imitation, Epigonentum, restaurierende Unselbständigkeit, letztlich auch der Kitsch leben alle aus dieser Nichtachtung der Geschichtlichkeit (Geschichte: Fortgang befristeter Fälligkeiten; die chronologisch fixierbare Folge bereits verwirklichter Fälligkeiten: „historisch“). Jedes Dichten in einer irgendwann schon aufgetretenen lyrischen Diktion ist von vornherein dazu verurteilt, kein „exorbitantes“ Gedicht zustande bringen zu können. Wobei ohne weiteres eingeräumt wird, daß der unerquickliche Nexus von Lyrikproduktion und Verlagslektoraten viel zur Ausbreitung des schlechten Gedichts beiträgt. Die Lektorate, in Ermangelung gültiger Maßstäbe, halten sich an eine allgemein gebilligte oder gar an eine vom Bisherigen vertraute lyrische Diktion als Leitbild, um überhaupt Beurteilungsmaßstäbe zur Verfügung zu haben. Und die lyrische Produktion wiederum richtet sich nach den Akzeptierungsmaßstäben, wie sie von den Lektoraten gehandhabt, beziehungsweise von apologetischen Lyriktheoretikern verkündet werden.

Zwischenbemerkung (um Mißverständnissen beim wiederholten Gebrauch des Terminus „schlecht“ vorzubeugen) : „schlecht“ muß jedes Gedicht genannt werden, das das Mittelmaß nicht weit übersteigt. Denn „Lyrik muß entweder exorbitant sein oder gar nicht. Das gehört zu ihrem Wesen“. (Benn) Exorbitant: außerordentlich, von allem Ordnungsgemäßen abweichend, das bisher Gewohnte zurücklassend, abseits der gängigen Bahnen. Ein Gedicht, das diesen höchsten aber einzig möglichen Anforderungen nicht genügt, ist schlecht. (Mit Benn gefolgt sogar: es ist keins.)

Das erste Merkmal, das ein Gedicht mit Notwendigkeit als schlecht kennzeichnet, wäre dann die (eventuell nur teilweise oder ungewollte) Imitation einer schon vorhandenen Lyrikdiktion. (Die Parodie, deren einzige Absicht die verspottend-entstellende Imitation ist, bleibt hier unberücksichtigt.)

Ein weiteres Merkmal des schlechten Gedichts ist eine spezifische Diskrepanz zwischen dem Zur-Sprache-Gebrachten und der sprachlichen Gestaltung. „Ach ein einziges Umfängen/  
Arm in Arm und Brust an Brust, / Löschte all dies Glutverlangen/Aus in einer Welt voll Lust!“  
(So Mathilde Wesendonk in ihrem Mignon-Zyklus.) Ein überliefertes Schema zur sprachlichen Gestaltung – Zeilenreihung, Reimplacierung, silbenzählendes Metrum (Knütteln) –,

wird verwendet, um bekenntnishaft etwas auszusagen, was zutiefst im privaten Dasein des Dichtenden verwurzelt ist. Die gebundene sprachliche Gestaltung (Vers-Reim-Schema) soll dokumentieren, daß das in ihr Zur-Sprache-Gebrachte von hohem Belang für den Aussagenden ist. Form als Rangabzeichen und Adelsprädikat. Allerdings das Ergebnis meist mehr peinlich als lyrisch. Gedichte solcher Art weisen oft anakoluthische Bildungen oder doch syntaktische Verstöße auf. Die sprachliche Gestalt wird nicht vom zu Sagenden her bestimmt, sondern von einem herbeigeholten Formulierungsschema. Gelegenheitsgedichte (nicht im Goetheschen Sinn), Dilettantenreimerei, Lehr- und Zweckgedichte etc. gehören hierher. Die Diskrepanz von sprachlichem Formulierungsschema und Zur-Sprache-Gebrachtem aber findet sich bei weitem nicht nur bei Dilettantendichtung, sondern auch überall dort, wo ein Formulierungsschema die sprachliche Gestalt stärker beeinflusst als das Zur-Sprache-Gebrachte.

Genau beschen entlarvt die Diskrepanz von Formulierung und Formuliertem die Ungehörigkeit sowohl des Formulierungsschemas in bezug auf das Zur-Sprache-Gebrachte, als auch ebenso Ungehörigkeit des Zur-Sprache-Gekommenen in bezug auf den Aufwand an Formulierung.

Schlecht ist ein Gedicht, das ein solches Mißverhältnis aufweist, weil sich in diesem Mißverhältnis vier Über- bzw. Unterschätzungen des Gedichts zeigen. Erstens: zu meinen, es bedürfe bloß jener „Form“, die von der communis opinio als „Gedicht“ gekannt wird, um irgend etwas Sagbares auch tatsächlich zu einem Gedicht zu machen. Zweitens: es bedürfe bloß eines mehr oder weniger intensiv erfüllten Anlasses am besten aus dem eignen Leben (eines „Erlebnisses“), der dann mit Hilfe jener allgemein geläufigen Formulierungsschemata sich unschwer zu einem Gedicht verarbeiten läßt. Drittens: „Erlebnis“ und „Gedichtform“ (etwa als Reim-Zeilen-Metrum-Schema) zusammen ergäben eine Werterhöhung sowohl des Erlebten (nun in „künstlerischer“ Weise formuliert) wie der Form (an sich nichts als „bloße“ Form, nun vom Erlebten durchpulst), die beide von sich aus nicht haben. Das Problem des Dichtens erscheint als ein ausdrücklich ästhetisches in dieser und ähnlichen Aufgabelungen. Viertens: das Gedicht wird als Dokumentation sprachlicher Formulierungsfähigkeit, als Dokumentation intensiver, spezifischer Daseinserfahrung, jedenfalls aber als bedeutsame Dokumentation verstanden, nicht als das spielerische Erzeugen eines nichtig-unzeitigen Gedächtnisraums für Nichtgewesenes.

Zum vierten, aber vor allem zum dritten Punkt ist ergänzend auszuführen: Erlebnis und Ausdruck, Eingebung und Aussage, Gehalt und Gestalt, Stoff und Form sind als Modifikationen von „Inhalt und Form“ das Begriffsschema der ästhetischen Kunstbetrachtung schlechthin und haben von dorthier denn auch seit langem den kunstverfertigenenden Prozeß und dessen Ablaufschema usurpiert. Der hartnäckige Gebrauch dieses Begriffspaares ist jedoch durchaus noch nicht der Erweis seiner Angemessenheit. Die rational nicht aufschlüsselbare Ranghöhe der dichterischen Sprache gegenüber der gesprochenen Alltagssprache soll immer wieder unter Heranziehung dieses Begriffspaares, mit dem Hinweis auf den höheren Anteil des Formalen im dichterischen Kunstwerk, plausibel gemacht werden. Das Gedicht als ästhetisches Gebilde unterscheide sich von der alltäglichen Sprache eben durch die künstlerische Form. Die Handhabung und Praktizierung des Formalen wird als eigentliche Domäne des Künstlers verstanden, und so kann er es als argen Mißgriff und als Verkennen des künstlerischen Anliegens auslegen, wenn gerade diese seine Praxis nicht gebührend gewürdigt wird. „Alle Kritik, die vom Motiv, vom Inhaltlichen, vom Substantiellen her an Werke dieser und jener Kunst herangeht, ist nicht nur ungerecht, sondern einfach falsch. Die einzig legitime Art der Kritik an Werken der Kunst hat sich auf Formales zu richten.“ (A. A. Scholl) Das ist richtig, solange man das Geschäft des Dichtens und dessen Produkte ausschließlich unter dem Stereotyp-Stereoskop von Form und Inhalt betrachtet,

wobei denn Dichten und Gedicht in ebenso greifbarer wie steril-kühler Plastizität erscheinen. Das Geschäft des Dichters in dieser Sicht ist: das Formen (Anwenden eines wie auch immer gearteten, beliebig freien Reim-Zeilen-Metrum-Schemas) von Formuliertem (Formulieren: das Finden treffender, prägnanter, „schlagender“ Worte). Wenn das so verstandene Formale als eigentliches Merkmal der dichterischen Sprache genommen wird, ist es konsequent, wenn sich irgendwann einmal allein noch das Formen und Formulieren als Geschäft des Dichters versteht und das Zur-Sprache-Gebrachte (das sogenannte „Inhaltliche“) zu interesseloser Beliebigkeit absinkt und fast mit Verächtlichkeit bedacht wird. Als Eideshelfer bemüht man die romanische Auffassung von Kunst, insbesondere die französischen Lyriker des vorigen Jahrhunderts, aber auch Nietzsche mit jenem ebenso gern wie zusammenhanglos zitierten Satz, daß man um den Preis Künstler sei, eben das, was alle Nichtkünstler „Form“ nennen, als Inhalt zu empfinden, als die Sache selbst. Hierzu aber ist anzumerken, daß mit dieser substituierenden Umlagerung der Begriffe Inhalt und Form kein Programm aufgestellt wurde (als ein solches wird es bemüht), sondern es sollten nur die bisherigen ästhetischen Wertungs- und Bewertungsmaßstäbe fragwürdig gemacht werden. Frage en parenthèses: was für ein Verständnis des Begriffes „Form“ liegt denn eigentlich vor, wenn Form als das verstanden werden kann, was sie von ihrer angestammten Bedeutung her gerade nicht ist?

Die Diskrepanz von Formulierung und Zur-Sprache-Gebrachtem, von der hier die Rede ist, kann zu einem rigorosen Desinteresse am Zur-Sprache-Gebrachten führen, das Formen von Formuliertem ist allein wichtig und wird programmatisch-dogmatisch proklamiert. Zwar hatte R. Borchardt zur Überschätzung des Formulierens zu bedenken gegeben: „Dasjenige, was man gemeinhin dichterische Begabung nennt, die Fähigkeit, etwas geschickt zu wenden, ihm den Anschein von überzeugender Gewalt zu geben, ihm gefällige Worte oder gut zugeschnittene zu unterlegen, gar sie in Vers- und Reimform zu bringen, die der jeweilige Zeitgeschmack am ohrenfälligsten gemacht hätte, – diese dichterische Begabung führt zu gar nichts als zu sich selber, sie führt nie oder in gar nichts über sich selber hinaus, und ist für den mit ihr ausgestatteten das unübersteigliche Hindernis der Grenze, die ihm für alle Zeiten die Poesie unerreichbar machen wird.“ Und Curt Hohoff hatte kürzlich noch apostrophiert: „Gerade bei den ‚Modernen‘ unter den jungen Dichtern, die von Kursen und Moden kreiert sind, findet man *sprachlich* am wenigsten Neues.“ Trotzdem scheinen das Formulieren, das Montieren, insbesondere die „Quermontage“ immer weiter gang und gäbe zu bleiben.

Montage: Konstellationsmechanistik, schon von den Surrealisten geübt, Ordnungsprinzip mit der Prämisse, das Montierte als relativ beliebiges Versatzstück in seinem Eigenwesen weitgehend unberührt zu lassen. Das Wesen der Montage, als einem gruppierenden Arbeiten mit Versatzstücken, ist das Zitieren. Das Zitat im weitesten Sinne ist Übernahme, ist partielle Wiederholung, und lebt von der Mitwisserschaft desjenigen, dem es als Zitat präsentiert wird. Das Wesen wiederum des montierbaren Zitats ist die Anspielung. Von Atom über Nugat bis Zebaoth läßt sich heute alles montieren. Da die Montage eher eine Manipulation als ein Produzieren ist, wird der Autor zum Monteur und damit weitgehend auswechselbar. So ließe sich denn ein Montagegedicht unschwer extemporieren: Fußballmannschaft, Omnibus, Mond, Unsterblichkeit würden drin vorkommen können, vielleicht auch Fledermaus, Hochofen, Banjo, Klees Strichmänner, Stierkampf, Mozarttrondo, und weiter möglichst all-round Autounfall, Kruzifixus, Kataplasmen, Betonarbeiter, vielleicht noch (mit Assonanzen) Coca-Cola, Fäkalien, Aconcagua, Kabeljau und Ödipuskomplex, Tandaradei, Netzhaut, Boykott . . . Das Phänomen der Montage ist nicht neu. Als geistiges Rezeptions- und Reproduktionsprinzip gab es Montage – mutatis mutandis – schon im



Barock, als man die von Humanismus und Renaissance beigebrachte Antike in ihrer ganzen wißbaren Götterfülle und ihren unzähligen Heroennamen ebenso wie die bibelchristlichen Denkbilder wieder und wieder gruppierte. Das neue Weltbild (Descartes und die Naturwissenschaft) war noch von den Rumpelkammer-Gipsfiguren des vorigen verstellt, Versatzstücke zu beliebiger Verwendung. Man spielte an, setzte das Bildungswissen, dem man anspielend schmeichelte, voraus. Das Formale genoß hohes Ansehen als Kunst des Arrangements, es überschlug sich in Formalismen, Schablonendichterei und steriler Restaurierung antiker Versmaße. Nicht nur unter diesem Aspekt ist uns das Barock in seiner geistigen Grundverfassung verwandter als z. B. Aufklärung und Romantik, oder gar die Klassik. Man erfährt sich als Erbe, Nachfahr, Pilger auf betonübermauerten Trümmerfeldern. „Was wir heute hören, ist nicht mehr der kräftige Schall zukunftsreicher Dichtung, sondern verhaltener und zarter Abgesang. Neue Töne werden notwendig“ (H. Piontek).

Die Montage, dies dichterische Puzzlespiel, zeigt besonders deutlich die erwähnte Diskrepanz von Formulierungsschema und Zur-Sprache-Gebrachtem. Das Formulierungsschema, genauer das Gruppierungsschema von Schon-Formuliertem überwiegt, das Zur-Sprache-Bringen von vorher noch nicht Zur-Sprache-Gebrachtem ist von minderem Belang. So muß denn jedes Gedicht, das sich der Montage als ausschließlichen Formulierungsprinzips bediente, schlecht genannt werden.

Das Pendant zum Gruppierungsschema der Montage ist das Formulierschema der einzelnen montierbaren Wendungen. Es ist meist der elliptische Aussagesatz, schlagzeilenartig ohne Verbum, das Substantivische herrscht vor in solchen „Slogans der Antennenlyrik, die sich hart gibt“ (C. Hohoff), das Fremdwort, die gängigste Kunstdüngerblüte der Zivilisation, gewachsen auf den „sprachlichen Schwemmwiesen der Gesellschaft“ (E. Holthusen), hat eine erhebliche Streuungsdichte, und eine bestimmte Sorte von Genitiv-Bildungen gibt der kaleidoskopischen Stenogramm-Diktion etwas Forciert-Gehobenes. Gemeint sind Bildungen wie „Zeilen der Zeit“, „Krähen des Schlags“, „Maul der Ungeduld“, „gelbes Gefieder des Sands“, „Bürsten der Schattenbäume“, „Körner des Morgenrots“, „Singvogelschwarm des Entzückens“, „Asche unsrer Augen“, „Kreide der Gesichter“, „Mulde meiner Stummheit“, „Spreu des Hohns“, „Berg der Vergangenheit“, usf. Einmal sind solche Genitive verdeckte Vergleiche, Metaphern (Die Vergangenheit ist (wie) ein Berg, mein Entzücken ist (wie) ein Singvogelschwarm, die Schattenbäume sind (wie) Bürsten, die Gesichter sind (wie) Kreide (so weiß), meine Stummheit ist (wie) eine Mulde . . .), dann aber auch, wenn sie ein mehr oder weniger echtes Genitivverhältnis meinen, Proprietäts-, bzw. Partizipationsmetaphern. Als „besitze“ die Zeit Zeilen, als wären die Zeilen „Teile“ der Zeit. Daß bei dieser Art der Genitivmetaphern kein verdeckter Vergleich vorliegt, zeigt die „Wie“-Probe (die Zeit ist wie Zeilen, der Schlaf ist wie Krähen, das Morgenrot ist wie Körner – geht nicht) zusammen mit der „hat“-Probe („die Vergangenheit hat einen Berg“ geht nicht, wohl aber „ist wie ein Berg“. Dagegen: „das Morgenrot ist wie Körner“ geht nicht, wohl aber „hat Körner“, bzw. da sind „Körner, vom Morgenrot herstammend“, und: „die Zeit hat Zeilen“ und „es sind Krähen, vom Schlaf herstammend“ . . .). Die Proprietätsmetaphern haben leicht etwas Gewaltsames, Hergeholtes, Ungefüges, das Formulierschema der Genitivbildung dominiert, dem Zur-Sprache-Bringen eines „sprachlichen Bildes“ ist zuwenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Ein Gedicht, das solche Proprietäts-, bzw. Partizipationsmetaphern enthält, kann leicht als Indiz für mangelnde sprachliche Delikatesse ausgelegt werden.

Die Montage, wenn sie als durchgängiges Produktions-, bzw. Konstruktionsprinzip konsequent praktiziert wird, stellt im Grunde den Versuch dar, die Gesetzlichkeit des Zufalls ins Produzieren miteinwirken zu lassen. Eine auf den ersten Blick paradox anmutende Feststellung – da Montage und Zufall sich doch im Wesen auszuschließen scheinen. Sehen

wir zu. Hans Arp sagt von seinen „automatischen Gedichten“, daß in ihnen „die ‚Wirklichkeit‘ und der ‚Zufall‘ ungehemmt sich entwickeln können“. Die Einsicht, daß der Zufall eine ebenso bedeutende wie unübersichtliche Funktion in der Konstitution der „Wirklichkeit“ wie unseres Lebens ausübt, mag die Dadaisten bewogen haben, ihm in der Form der blinden, automatischen Montage Eingang ins künstlerische Produzieren zu verschaffen. Das Unkontrollierbare soll sich im bewußt kontrollierten Schaffensprozeß ansiedeln, selber mitproduzierend. („Ich schrieb diese Gedichte in einer schwerleserlichen Handschrift, damit der Drucker gezwungen werde, seine Phantasie spielen zu lassen und beim Entziffern meines Textes dichterisch mitzuwirken.“ H. Arp) Die Reihung, Juxtaposition, von mehr oder weniger willkürlich aufgegriffenen Sprachpartikeln zeitigt „Gedichte“, ganz analog den Praktiken Pierre Schaeffers bei der Komposition seiner *Musique concrète* („Les techniques du montage consistent à assembler les objets sonores par simple juxtaposition“) und Schaeffer spricht in ähnlicher Weise von den „improvisations imperceptibles du hasard...“. Das Formulieren als wichtigstes Geschäft des Dichtens annehmen, mußte notwendig früher oder später diese letzte unüberbietbare Konsequenz herbeiführen. „Das Wort ist ein unerklärliches Geräusch“ (Schneider-Lengyel), jedenfalls nicht sehr viel mehr. Und so gibt es denn in solchen „Gedichten“ Silbenwiederholungen, Partikelassonanzen und Geräuschmanipulationen, die hier und da mit Hilfe eines Restes an Wortbedeutung kalauerartige Wortspiel-Effekte hervorrufen sollen.

In diesen Grenzgebieten des Formulierens läßt sich besonders deutlich ablesen, wessen das Gedicht fähig *und* nicht mehr fähig ist, wenn Dichten ausschließlich als Formen und Formulieren verstanden wird. Verdienst und Monomanie des Dadaismus: das gezeigt zu haben. Zu diesem Extremfall, dessen Bedeutung wohl ausschließlich in der Realisierung einer bestimmten Fälligkeit zu sehen ist (der radikalen Zerlösung überlieferter Sageweisen), sind zwei grundsätzliche Bedenken anzumelden. Erstens: Sich wie auch immer gearteter Worte bedienen, heißt im Bereich der Sprache und ihrer Möglichkeiten bleiben. Sprache jedoch als pures Geräusch auffassen ist amüsant und gibt einige interessante Effekte her, aber mehr auch nicht. – Und zweitens: Wenn die umfassende Bedeutung des Zufalls anerkannt worden ist – ob es dann statthaft sein kann, ihm selber Eintritt in ein menschliches Produzieren zu gewähren, oder ob das nicht einfach ein Ausweichen vor dem freilich unbequemen ist: den Gesetzlichkeiten des Zufalls nachgehen und diese dann in bezug auf artifizielle Prinzipien auswerten. Zufall, nicht nur akzeptiert sondern gebilligt, ist Willkür. Bevor ein nächster Schritt im Gang dieser Betrachtung getan werden soll, möge noch einiges Abschließende zu den voranstehenden Ausführungen notiert sein.

Das unablässige Registrieren und Kombinieren mehr oder weniger wahllos zusammengewürfelter Milieu-Eindrücke, häufig in dürtiger Rechtfertigungsmetaphysik unter Bemühung der unausrottbaren Stichworte Realistik, bzw. Zeitnähe verteidigt, scheint sich hartnäckig bis in jüngste Publikationen als lyrisch gesellschaftsfähig zu halten. „Das Spiel mit den Scherben einer zerbrochenen Welt wird hoch bezahlt und gilt als modern“ (C. Hohoff). Aber „es ist ein mechanistischer Irrtum zu glauben, der dichterische Mensch drücke die zufällige Welt seiner irdischen Umgebung aus...“. „Die bloße Vorstellung, die Poesie könne es sich beikommen lassen, Gegenstände, Zustände, Bestände und Abstände der handelnden Welt zu ‚behandeln‘, verkennt völlig ihr unbefangenes Wesen“ (R. Borchardt). Es ist natürlich fraglich, ob ein immanentes „Wesen“ der Lyrik angenommen werden kann, von dem Borchardt sagt, es sei ein „unbefangenes Wesen“, nicht also befangen in Anderswohers und Anderswofürs, in Zwecken, Tendenzen, Systemzwängen, wie sie von einer technischen Welt ebenso wie von einer abendländisch orientierten Bildungswelt ausgehen. Unter der Überschrift „Die moderne Falschmünzerei in den Künsten“ nannte schon Nietzsche

u. a. die Erscheinungsform solch eines Systemzwanges: „Man kitzelt die Gebildeten, die Leser von Dichtern und alten Geschichten.“ Man ist unter sich, wenn Theseus und Grimmels-hausen, Lotte und Ronceval, Pasoje Ptoros, Aldebaran und Golgatha mit im Spiele sind. Es wird alles vermittels Anspielung und Zublinzeln verfügbar. Die Montage des so Ange-spielten liegt nahe und versteht sich fast von selbst. Man spielt nicht mehr die hohen Spiele, man spielt sie nur noch an.

Ob es ein immanentes Wesen der Lyrik gibt, ist zumindest zweifelhaft. Behutsam, wenn auch entschieden, kann jedoch gesagt werden: Lyrik ist, was sie ist, aus den Möglichkeiten der Sprache. Aber „die modische Form, die Antennenlyrik, steht im Widerspruch zur Sprachmagie“ (C. Hohoff) – Sprachmagie, zu der Novalis angemerkt hatte: „Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung. Welcher Geist ruft – ein solcher erscheint.“ Anspielung ist die Kümmerform der Beschwörung. Aus dem Geist eines Längst-Schon-Bescheid-Wissens wird nichts andres als dieses selbst angetippt.

So wäre denn die erste Wegstrecke dieses Versuches, fürs schlechte Gedicht eine Lanze zu brechen, zurückgelegt. Vom schlechten Gedicht sprechen, das erfordert: sich ausweisen können darüber, wann denn ein Gedicht mit Notwendigkeit schlecht genannt werden muß. Und es zeigte sich: ein Gedicht, heute, ist schlecht, wenn es irgendeine bereits vorliegende lyrische Diktion bewußt oder unbewußt imitiert. Weiter ist ein Gedicht schlecht, wenn es ein spezifisches Mißverhältnis zwischen Zur-Sprache-Gebrachtem und Formulierungs-schema aufweist. Hierher gehört alle Dilettantendichterei mit der Überbetonung des Erleb-nisses und der restaurativ-unbedenklichen Verwendung überlieferter Reim-Zeilen-Metrum-Schemata ebenso sehr, wie jene form-monomane Konstruktionsmanier, die Formulieren und Formgebung als das eigentliche Geschäft des Lyrikers ansieht. Hierher gehören dann auch alle jene Gedichte, die unter Anwendung des Konstruktionsprinzips der Montage Wort und sprachliche Wendung lediglich als manipulierbare Versatzstücke zur Erzeugung einer summativen Juxtaposition (mit eventuell rhythmisch-formalen Spezialeffekten) benutzen.

Dies Reden vom schlechten Gedicht unter nüchterner Erörterung seiner Merkmale mag es unwahrscheinlich erscheinen lassen, daß es mit der vorgeblichen Ambition geschieht, für diese Art Lyrik eine Lanze brechen zu wollen. – Und doch! Das schlechte Gedicht, in der ganzen unübersehbaren Breite seines Auftretens, in seiner ganzen insgeheimen und öffent-lichen Bemühung à fonds perdu um die Exorbitanz – das schlechte Gedicht, ist es nicht ein Produkt menschlicher Poiesis von sonderbarer und fesselnder Art?

Was mag Grund und Ziel sein dafür, daß es so viel schlechte Gedichte gibt, und das heißt doch, daß so viel gedichtet wird? Ohne Zweifel wird die relative Kürze des Gedichts gegenüber anderen Formen sprachlich-künstlerischer Äußerung häufig daran schuld sein, daß eben ein Gedicht und nicht eine Erzählung, ein Schauspiel oder gar ein Roman geschrie-ben wird. Ein Gedicht – jedenfalls für eine dilettantische Auffassung – „geht leichter zu schreiben“, es ist nicht soviel Aufwand dazu nötig, etc. etc. Diese Sachverhalte, sowenig relevant sie einem Lyriker scheinen mögen, der über seinen (von ihm selbst hochbewerteten) Arbeitsprozeß genauestens Logbuch zu führen imstande ist – diese Sachverhalte müssen Mitbedingung für den Überfluß an schlechten Gedichten sein. Mitbedingung, denn ein weiteres Moment, latente communis opinio, mag den vielleicht sogar entscheidenderen Ausschlag dafür geben, daß jemand sich der Verfertigung eines Gedichts und nicht der Verfertigung z. B. eines Romans zuwendet. Das lyrische Gedicht gilt seit langem als die Poesie der Poesie, als würdigste und höchste Möglichkeit sprachlicher Äußerung, als das sprachliche Kunstwerk schlechthin. Sich an ihm versuchen hieße denn: sich in den Bezirk sprachlicher Äußerung stellen, wo Intensivstes und zugleich Extensivstes möglich sein kann.



Da aber gerade in diesem Bezirk nur das Außerordentliche Belang hat, alles Darunterbleibende somit belanglos sein muß, wird jedes Gedicht, das beansprucht, in diesem Bezirk gesehen zu sein, in besonders hohem Maße dem Risiko des Mißglücktseins ausgesetzt. Nirgends ist die eingangs erwähnte Fundamentalrelation unabdinglicher wirksam als dort, wo das Außerordentliche außerordentlicher sein muß als irgend sonst.

Die brennende Frage, die sich solchen und ähnlichen Überlegungen früher oder später stellen muß – wie macht man das denn: das außerordentliche Gedicht? – führt fast notwendig zur Beschäftigung mit möglichen Herstellungsverfahren, die gewährleisten sollen, daß eben nicht ein schlechtes, oder was dasselbe ist, ein mittelmäßiges, sondern das außerordentliche Gedicht entsteht. Eine solche Beschäftigung würde sich vielleicht an Poetiken, Lyriktheorien, proklamatorischen Manifesten, usw. orientieren, wie sie als verallgemeinerte Werkstattberichte besonders aus dem romanischen Raum, seit jüngstem aber auch im deutschsprachigen Gebiet vorliegen. Abgesehen davon, daß der Aufweis einer stattgehabten Bemühung nichts über den Gelungenheitsgrad des aus der Bemühung hervorgegangenen Produkts zu sagen vermag, ist die Befolgung, oder auch nur die Anlehnung an die Verfertigungspraktiken Vorangegangener aus mehr als einem Grunde mißlich. „Alle Rezepte sind zur Genüge bekannt. Bekanntes zu geben ist keine Kunst. Bekanntes zu geben ist Wiederholung. Die künstlerische Leistung ist, dem Unbekannten entgegenzugehen“ (Willi Baumeister). Und: „Die jungen Leute . . . Gott erhalte ihnen den Imitationstrieb, dann hört es bald von selbst auf. Aber wenn sie einen neuen Stil bringen würden – evö! Ein neuer Stil, das ist ein neuer Mensch“ (G. Benn). E. A. Poe spricht in seinem vielzitierten Essay an unbemerkterer Stelle von der Originalität (Originalität: Eigensprachlichkeit, Nichtrezeptbefolgung etc.) und was sie ausmacht. Sie beruhe durchaus nicht auf Intuition oder Veranlagung, sie sei vielmehr – als ein Verdienst höchsten Ranges – das Ergebnis intensiver Bemühung. Was sie ausmacht, sei weit weniger Erfindungsgabe als die Kraft zu verneinen.

Verneinen, das hieße: den *nächsten* Schritt in einer Entwicklung tun, was bedeuten würde: den vorigen hinter sich lassen, verneinen. Das wiederum heißt: den vorigen und was ihn zum vorigen machte, gegangen sein, oder ihn doch kennen und bejaht haben. Schwierigkeit aber: wo ist wirklich der vorige Schritt, die zu verneinende Phase? Diese finden, scheint unumgänglich zu sein. Im Dunkel eines lautlosen Vorgangs, abseits der Betonfahrstraßen mit ihren streichenden Schein-Werfern, das Sprungbrett suchen, auf es zugehen, es beschreiten, nicht abgleiten, nicht stehen bleiben, springen, federn, springen, federn, und dann den verneinenden Sprung, den ungeschenen. Wahrgenommen wird vielleicht: der Aufschlag, der Aufspritzer, oder noch besser: das Schwimmen in den nächsten Morgen, schon voraus im Weiten, Unvorhergesehenen.

Diese verneinende Kraft, von der Poe sagt, sie sei das wesentliche Konstituens der Originalität, kann unschwer mit einer lediglich räsonierend-verneinenden Haltung verwechselt werden. Die Verneinung wird chronisch, man hat sich niedergelassen auf ihr, zwar Neuland angesteuert, teilt aber nicht das Neue, Unbekannte mit, sondern verkündet die eignen Kommando- und Holla-Rufe zur Landung, während man in Wahrheit auf den Landungsbooten biwakiert, die Wimpel „Nichts“ und „Abstrakt“ gehißt hat, und im übrigen ganz unter sich ist. Es ist dies eine bestimmte „polemische Haltung der Modernen. Polemisch nämlich im Sinne der Anti-Stimmung, der metaphysischen Unbehaglichkeit“ (Ludwig Giesz). Das Bisherige kommt nicht in Betracht, das Neue erscheint mehr in Gebärden, denn als Sein. Aber: „Ein neuer Stil, das ist ein neuer Mensch!“ Wenn das stimmt, dann entzieht sich alles Diesbezügliche einer Betrachtung wie der vorliegenden. Ein neuer Stil – darüber allenfalls ließe sich reden; ein neuer Mensch jedoch, das kann sich nur zeigen (eben im Stil) oder nicht zeigen.

Wenn dennoch einige allgemeinere Überlegungen folgen, so mehr andeutend und vorläufig, als verbindlich und endgültig.

Es gibt zwei Arten zu dichten. Die eine nimmt dichten als verdichten, etwas in gelungener, eindeutiger, prägnanter, „schlagender“ Weise sagen, und solche gelungenen, frappanten Wendungen mehr oder weniger gebunden aneinander zu reihen. Hierhergehörendes kam bereits zur Sprache. Die andere meint auch, daß das Sagen gelingen muß; das wäre unabdingliche Voraussetzung. Aber ihre Sorge geht vor allem darauf: was ist dieses „Etwas“, das gesagt werden soll? Was ist es und wie ist es zugänglich, das dictandum, das intensiv zu sagende? Dichten – Intensivum zu dicere, deiknynai, zeihen, zeigen: aufweisen, aufweisend beschwören, nennen, heißen. Wie bringt man das dictandum zur Sprache, so daß es als dictum (von welcher Diktion?) dictamen Gedicht wird?

Das dictandum, das zu Sagende, schon im Hinblick aufs Zur-Sprache-Bringen gesehen, ist eigentlicher Ursprung des Gedichts, von dem Egon Holthusen sagt, daß er „zu suchen wäre in einer Lauge sprachlosen Empfindens“. Im Lord Chandos Brief nennt H. v. Hofmannsthal es: „eine Art fiebrisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind . . . Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber . . .“

Dies Hinabtauchen in einen Bereich des Vorsprachlichen wird von einer Reihe jüngerer Lyriker als Ursprungsort des Gedichts bezeugt. Es erscheinen in diesem Zusammenhang Vokabeln wie Vergessen, Erinnern, Gedächtnis. Sie meinen vermutlich alle den bezeichneten Sachverhalt eines Innewerdens im Vorsprachlichen. „Das notwendige Gedicht . . . verlangt die nächste Nähe zu den Dingen, das Vergessen der Dinge und das Wiederheraufholen“ (W. Höllerer). „Muß nicht ein Erlebnis zuvor aus seiner Gegenwart abgesunken und als Erinnerung wiedergeboren sein, ehe es Gedicht werden kann?“ (E. Holthusen). „Das Gedächtnis des Dichters ist ein ‚produktives‘ Gedächtnis. Es bringt die Dinge ans Licht, indem es ihre Namen erinnert . . . Der Dichter darf seinen Verstand verlieren, aber nicht sein Gedächtnis“ (H. Piontek). Das dictandum entspringt einer inständigen Ekstase, Grenze des Bewußtseins, anderen Sinnes sein; nichts jedoch von Verschwommenheit, schwüles Wühlen in Gefühlen, usw. Denn diese inständige Ekstase ist das Feuer, das ein straffstes und eisigstes Bewußtsein nötigt, es zu bändigen. „Alles bewußte Schaffen setzt ein bewußtloses schon voraus, und ist nur Entfaltung, Auseinandersetzung desselben.“ – „Wo aber kein Wahnsinn ist, ist auch kein lebendiger Verstand, denn worin soll sich der Verstand beweisen als in der Bewältigung, Beherrschung und Regelung des Wahnsinns?“ (Schelling). „Wahnsinn bedeutet nicht das Sinnen, das Unsinniges wähnt. Der Wahnsinnige sinnt, und er sinnt sogar wie keiner sonst. Aber er bleibt dabei ohne den Sinn der anderen. Er ist anderen Sinnes“ (M. Heidegger).

Durch das Zur-Sprache-Bringen wird das dictandum, dessen Ursprung im Vorsprachlichen liegt, dictum, Zur-Sprache-Gekommenes, Spruch. Sprache aber, das ist bereits diesseits des inständigen Außersich, das ist andere Sphäre; das dictandum wird übertragen in eine Konstellation von Worten, es wird dictum. In diesem ursprünglichen Übertragen mag die Möglichkeit des Metaphorischen begründet liegen, das dann – in mittelbarer Weise – als Übertragung eines „Ausdrucks“ aus einem Bedeutungsfeld auf ein anderes gefaßt wird. „Worte sind akustische Konfigurationen der Gedanken“ (Novalis). Zwar noch Lautliches, sind sie in erster Linie von funktionalem Stellenwert, und erstellen den im inständigen Außersich aufgespürten Ur-Sachverhalt als Struktur eines transzendentalen Entwurfs. Die Frage der Richtigkeit der Namen und der Prinzipien der Wortbildung, die Frage also des Zusammenhangs von Lautgestalt des Namens und Wesen des Genannten, wie sie Platon

im Kratylos stellt, ist die Frage der Beziehung von dictandum und dictum (und damit die Frage nach dem Wesen der Sprache überhaupt).

Hier nur soviel: diese Beziehung kann auch als Bedeutung und Bedeutendes ausgelegt werden, wobei das Bedeutende als Form, die Bedeutung als Inhalt bezeichnet werden könnte. Dichten erschiene in dieser Sicht als bedeutendes Sagen, höchstes Anliegen des Dichtens dann: das Vermitteln von Bedeutung. Die Gefahr bei dieser Auffassung des Dichtens ist das Ablenken der Aufmerksamkeit vom Zur-Sprache-Bringen auf das Anlegen von Bedeutung. Und zwar aus deutbarer Bedeutung, Blick auf Wirkung, auf ein Nur-ja-Verstandensein, gar auf Erfolg. Verkenntung der Möglichkeiten von Lyrik: Lyrik ist überhaupt nicht auf Wirkung angelegt. Wirkung bleibt allein der Gunst eines seltenen, aufnahmebereiten Lesens überlassen, nicht jedoch kann sie im Gedicht angelegt werden. Allzuleicht ist das Ergebnis forcierte bis platte Symbolik, fast immer jedoch auf pure Wirkung hin orientierte deutbare Bedeutsamkeit. Das Dichten sinkt zu einem Katz- und Mausspiel von Dichter und Deuter herab, der Dichter versteckt eine Bedeutung in sein Werk, beileibe nicht zu verborgen, und der Deuter legt die offenkundige Bedeutung wieder aus. Das Dichten geht so am Inzucht-tod eines „Man-ist-ganz-unter-Sich“ zugrunde.

Dictandum und dictum, Zur-Sprache-Kommendes und Zur-Sprache-Gebrachtes sind ursächlich aufeinander bezogen, eine Funktion vom anderen. Hier von Form und Inhalt sprechen, hieße den waltenden Sachverhalt verdunkeln. Was wird denn „geformt“ – das dictandum vom dictum?, das dictum vom dictandum? Was ist denn hier rechtens noch „Form“? Allerdings, das dictum, das Zur-Sprache-Gekommene ist noch nicht dictamen, Gedicht. Dazu bedarf es doch wohl einer „Formung“? Wobei dann das dictum seinerseits als „Inhalt“ für die „Form“ anzusprechen wäre? Ein ernstgemeintes Nachdenken würde Begriffe wie Form und Inhalt – zunächst arbeitshypothetisch – strikt vermeiden müssen.

Die Frage, welches Progressionsprinzip im Fortgang der Verfertigung des dictums zu wählen sein muß, damit das dictamen, das Gedicht, entsteht, würde sich einem unreflektierten Autor gar nicht oder als die Frage nach der Wahl des Reim-Zeilen-Metrum-Schemas stellen. Sonett? X-hebige Jamben? Kreuzreim? Kleine sapphische? Freie Rhythmen? Bloße Zeilenreihung?

Das sind natürlich ebenso subjektive wie weittragende Entscheidungen. In ihnen jedoch würde jene von Poe charakterisierte verneinende Kraft in besonderem Maße ihre Bewährung finden: woran anknüpfen, um es hinter sich zu lassen? Andeutend soll an Arno Holz erinnert werden, weniger allerdings an sein barock-langatmiges Wortgepurzel um Mittelachsen als an seine grundlegenden Überlegungen zum Charakter der lyrischen Diktion. „Wozu noch der Reim?“ fragte er, und: „Durch jede Strophe klingt ein geheimer Leierkasten.“ Ähnliche Bedenken äußert Bert Brecht in seinem Aufsatz „Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen“: „Der Reim schien mir nicht angebracht, da er dem Gedicht leicht etwas in sich Geschlossenes, am Ohr Vorübergehendes verleiht.“ Dasselbe gelte vom regelmäßigen Rhythmus. Gefahr des Allzuglatten, der geheime Leierkasten, das oberflächlich Gefällige.

Holz und Brecht argumentieren gegen die überlieferten Formen der Gedichtgestalt aus wirkungstechnischen Erwägungen. Solche Argumente sind zuwenig tiefgreifend. Doch findet sich bei Holz ein noch entscheidenderer Einwand, der sich allein auf das Zur-Sprache-Bringen richtet, nicht auf eine etwaige Wirkung des Zur-Sprache-Gebrachten. Er formuliert als das neue Prinzip des Zur-Sprache-Bringens: „Eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt.“ Das besagt: das Ordnungsprinzip in der Progression des dictandums soll nicht wie bisher vom Lautlichen bzw. gar vom Optischen bezogen, sondern aus dem dictum selbst gewonnen werden. Vom



Lautlichen: das wären Reim und Metrum; vom Optischen her wären es Schriftbild als Zeilenanordnung, Strophenzäsuren (z. T. auch Interpunktionszeichen) u. ä. Das alles solle zugunsten eines „ursprünglichen Rhythmus“ aufgegeben werden. Das lyrische Gedicht ist als die höchste Möglichkeit des Sagens zugleich am reinsten und ausschließlichsten Sprache. Das Wesen der Sprache aber liegt nicht im Optischen, zu einem geringen Teil nur im Lautlichen.

Falsch und übereilt wäre ein blindes Befolgen der Holzschen Forderungen. Immerhin ist ein halbes Jahrhundert seitdem vergangen, der Expressionismus hat vieles von dem, was Holz vorgeschwebt haben mag, in extremer Weise exemplifiziert – Sprengung überlieferter Sage-Weisen und -Schemata, Entfesselung und Vertiefung der Nennkräfte des Wortes. Das alles und noch mehr ist mitzudenken, wenn man sich vergegenwärtigt, daß in dieser Richtung wenig getan und das Erbe des Expressionismus immer noch anzutreten ist. Mit einer Bann-Nachfolge allein ist die Auseinandersetzung mit der vorigen Phase nicht vollzogen. Wie sie im Einzelnen vollzogen werden muß, ist Sache der „verneinenden Kraft“ und damit Sache persönlicher Entscheidung.

Rhythmus, unter diesem viel- und nichtssagenden Namen sieht A. Holz das neue Ordnungs- und Gliederungsprinzip. „Brauche ich Worte, so brauche ich auch Rhythmen. Worte, die nicht zugleich Rhythmen sind, oder doch wenigstens Teile von solchen, gibt es nicht.“ Rhythmus soll nicht etwa ein „Konglomerat von metrischen Reminiszenzen“ sein. Rhythmus soll „notwendiger Rhythmus“ sein, notwendig, weil aus dem entsprungen, was zur Sprache gebracht wird, nicht zufällig, wie es ein Rhythmus wäre, der lediglich die Lautung beträfe. „Dichten heißt ein rhythmisches Spiel mit Vorstellungen“, sagt Wilhelm Lehmann, und weist dem Rhythmus damit – analog den Holzschen Thesen – den entscheidenden Ort nicht im dictum, sondern im dictandum zu. Dichten als rhythmische Konzeption von Vorsprachlichem, zur Sprache gebracht als dictum. Vielleicht gar auch hier: am Anfang war der Rhythmus? Der nous pathetikos, im Erwachen hin zum erweckenden nous poietikos, bietet sich diesem unter dem Kontakthänphenomen des Rhythmus?

Die Übergänge von Lautrhythmus und Wesensrhythmus sind natürlich fließend zu denken, und es ließe sich zur Illustration dieser Zusammenhänge etwa die verborgene, weitgespannte Rhythmik bestimmter Traklscher „Prosa“-Gedichte nennen. Da ist „Form“, die ganz ins dictandum zurückgenommen ist, dictandum und dictamen sind eins im dictum, das die Wiederholungsmomente liefert, in denen sich Rhythmus kundgibt. (So etwa besonders deutlich in „Verwandlung des Bösen“). Holz exemplifiziert seine Thesen an jenem berühmt gewordenen Satz: „Der Mond steigt hinter blühenden Apfelbaumzweigen auf.“ Das sei ein ausgezeichnete Prosasatz, referierend, feststellend, aber nicht lyrisch. Zu Lyrik würde er, wenn die Konstellation der Worte wie folgt geändert würde: „Hinter blühenden Apfelbaumzweigen steigt der Mond auf.“ Eine orientierende Analyse der beiden Sätze ergäbe folgendes. Der erste Satz sagt: Der Mond steigt auf, und zwar hinter blühenden Apfelbaumzweigen. Mehr Erläuterung als Rhythmus. Der zweite hingegen räumt einen spezifisch gestimmten Spannungsbereich ein, wenn er beginnt: Hinter blühenden Apfelbaumzweigen, und dann fortfährt, spannungseinlösend und zugleich phrasierend: da steigt der Mond auf. Mehr Rhythmus als Erläuterung. Ohne diese Analyse weiterzutreiben, sei ein anderer, jüngerer Satz herangezogen: „Versprengter Reiter hört kein Horn.“ Das ist Lyrik. Und zwar läßt sich an diesem dictum ein bisher noch nicht erwähntes Merkmal des Lyrischen aufzeigen. Nämlich die „wohlthuende Essenz des Ungenauen“ (Max Bense), die „grenzenlose Unbestimmtheit im äußerst Bestimmten der magischen Nennung der Welt“ (Egon Holthusen). – „Ein Reiter, der versprengt ist, kann die Hörner nicht mehr hören.“ Oder: „Es hatte sich ein Reiter versprengt. Zwar gab man Hornsignale, aber er hörte sie nicht.“ Oder: „Der

Reiter, versprengt, wie man dort meinte, wo Signale ihn riefen, hörte – endlich – die Hörer nicht mehr.“ Das alles ist zwar ausführlicher, nicht aber konziser. Es ist dies eine der erregendsten Möglichkeiten der Sprache, daß durch je stärkere Drängung, Abkürzung und Raffung des Nennens eine desto umfassendere Intensität des Genannten erzielt wird. Das Kürzeste, „Ungenaueste“, ist hier das Intensivste. „Versprengter Reiter hört kein Horn.“ – Das ist deshalb so intensiv, weil es den lebendigen Reichtum des Ungesagten mitsagt, die grenzenlose und ungenaue Fülle aller Möglichkeiten, die durch die eindeutige Konstellation einer begrenzten Zahl ganz bestimmter Worte beschworen wird. Ausführlichkeit ist Verzicht auf Ungenauigkeit und damit Verzicht auf Intensität. Das Ungenaue ist das Intensive. Doch scheint es zu den höchsten Fertigkeiten zu gehören, „wohltuend ungenau“ zu sein, während das Verschwommene, das aus Nichtkönnen Ungenaue zu den verbreiteteren Erscheinungen gehört.

Progressionsprinzip des dictums war das Thema. Woher es gewinnen, wenn das dictandum doch selbst erst im Zwiespalt von Zur-Sprache-Kommen und Zur-Sprache-Bringen sagbar, dictum wird? Der Griff zu Form-Konventionen bietet sich als unbedenklichster Ausweg an. Einen anderen Vorschlag als Rezept dagegen setzen, wäre ebenso vermessen wie sinnlos. Rezepte geben, Rezepte befolgen – gerade das verführt zu Imitation, Unoriginalität, Restauration. Progressionsprinzip des dictums zur Erstellung des dictamens? Für diese vorläufigste Frage gibt es bislang noch keine Antwort. Vielleicht wäre eine „transzendente Poetik, die vom Geist handelt, eh' er Geist wird“ (Novalis) imstande, ein solches Progressionsprinzip zu liefern; ein Progressionsprinzip, das kaum etwas mit den bekannten Gedichtformen gemein hätte, aber mehr „more lyric“ sein könnte. Dieser Poetik vorausgehen würden Studien über die Gesetzlichkeit der zeitlosen Folge, über Assoziation und Wiederholung, über die Rhythmik der bewußten Bildbildung, über die Regeln des Phantasierens, über syntaktische Strukturen und Funktionen (d.h. über Spannung und Entspannung als Konstellationsprinzipien), und über die Grenzen des Nennbaren. Eine transzendente Poetik wäre jedoch rechtens nicht publizierbar, wenn sie nicht ihren Sinn verfehlen würde. Sie gälte jeweils nur für ein einziges Gedicht, allenfalls für einen Dichter. Von allgemeiner Gültigkeit könnten die vorbereitenden Studien zu einer transzendentalen Poetik sein, doch scheint es etwas Derartiges noch nicht zu geben.

Was denn nun das Gedicht sei, das dictamen, dem dictandum als dictum entsprungen und nach mehr oder weniger festlegbarem Progressionsprinzip organisiert? Wie schon angedeutet: das Gedicht erzeugt, im Spiel nach eignen Regeln, einen bedeutungslos-unzeitigen Gedächtnisraum für Nichtgewesenes.

„Ein neuer Stil, das ist ein neuer Mensch!“ Von ihm sprechen ist unmöglich; aber von Fragen sprechen, wie sie sich der Autor eines exorbitanten Gedichts vorlegen könnte, ist vielleicht eher möglich. Da wäre z. B. die vorgängige Frage der Antinomie von dichten wollen und Dichter sein wollen. Oder die Frage der Beziehung von frappanter Formulierung und Leben. Weiter die Frage: publiziert werden wollen? Das Fällige aufspüren wollen? (d. h. die Entscheidung im Bereich der Relation von Wahrheit und Öffentlichkeit). Weiter: Abstoßen oder Anlehnen? Und was ist das Vorige? Und: worauf die Anstrengung zu richten sein müßte – auf die Züchtung der Fähigkeit, Kunstwerke zu schaffen? – Auf das Schaffen von Kunstwerken, d.h. auf den akuten Schaffensprozeß? – Auf einen neuen Stil? Und noch: was ist wirklicher – die schmerzlichen Berausungen des Wahnsinns? – die aus zwischenmenschlichen Verkettungen entspringenden Triftigkeiten? – Die unberührten Innigkeiten und beschaulichen Grausamkeiten der „Natur“? – Die planetarischen und interplanetarischen Verhängnisse, wie Wirtschaftswunder, Atombombe, Massenelend...? Schließlich die Frage, ob die beiden folgenden Sätze als nicht in Betracht kommend abgetan werden

können, oder wie und ob sich ihnen überhaupt standhalten läßt: „Im Verhältnis zur Musik ist alle Mitteilung durch Worte von schamloser Art; das Wort verdünnt und verdimmt; das Wort entpersönlicht; das Wort macht das Ungemeine gemein.“ (Nietzsche) Und: „Das Wort tötet das Leben“ (Georg Kaiser). Schlimme Fragen, wenn sie wirklich durchgefragt werden. Und doch Fragen, die sich erst im Vorfeld des Gedichts bewegen – aber notwendige Fragen. Notwendig allerdings nur in bezug auf das exorbitante Gedicht.

Es soll jedoch nicht verhehlt werden, daß Überlegungen wie die vorliegende im Grunde nichts anderes sind als ein einziger großer Versuch, die Ohnmacht und Hilflosigkeit in bezug aufs Gedicht zu überbrücken. Einer Sache wie dem Gedicht sind Grenzen des Besprechbaren gesetzt, und allein das Gedicht selbst könnte vielleicht hier noch stehen. Aber um das zu entscheiden, müßte man sowohl dichten können wie ebensogut nicht dichten können. Die Forderung dieses *zweifachen* Unvermögens aber geht über die Kraft.

So wäre denn auch dieser zweite Exkurs auf dem Weg des Unterfangens, fürs schlechte Gedicht eine Lanze zu brechen, abgeschlossen. Der erste Exkurs suchte Merkmale zu gewinnen, die ein Gedicht, heute, mit Notwendigkeit als schlecht kennzeichnen würden. Als solche Merkmale erschienen Imitation schon vorliegender Lyrik-Diktionen, und als Verstoß gegen das Wesen der Sprache ein spezifisches Mißverhältnis zwischen Zur-Sprache-Gebrachtem und Formulierschema. Der zweite Exkurs dann, nach einem Interludium Exorbitanz und Originalität betreffend, suchte vom Dichten unter den Aspekten dictandum, dictum, dictamen zu sprechen. Jetzt, zum Schluß – endlich – die Lanze fürs schlechte Gedicht.

Nach allem Vorgegangenen kann nicht erwartet werden, das schlechte Gedicht würde übers exorbitante gestellt, das Halbgeglückte und Mittelmäßige dem Gelungenen und Außerordentlichen vorgezogen werden. Das schlechte Gedicht soll beileibe nicht in seinem Rang als schlechtes erhöht sein, es soll dem schlechten Gedicht lediglich der ihm angemessene Ort angewiesen werden. In viel entschiedenerem Maße als das exorbitante Gedicht selber es vermöchte, legt das schlechte Gedicht Zeugnis ab für das Bemühen ums exorbitante Gedicht. Einer so zwecklosen und unnützen Sache wie dem Dichten sich verschreiben, ein Unmaß an vitaler Kraft und intensiver Bemühung in das Produzieren von Gedichten investieren, Zeit drangeben, viel Zeit, persönlichste Intentionen und Wünsche – und alles nur, damit vielleicht das Außerordentliche glückt. Die unzählig vielen schlechten Gedichte, Abfallprodukte dieser großen Anstrengungen, Verlustbestand an Unerlöstem und Vergeblichem, sprechen durch die Tatsache, daß es sie gibt, und zwar in so großem Umfang gibt, eine beredte Sprache. Sie alle zeugen davon, daß etwas zur Sprache kommen will – das Unöffentliche, Eigenste, Geheimste des so öffentlichen, sozialisiert-uneigentlichen, hyperaufgeklärten Menschen des technischen Zeitalters.

Der relativ lange Weg der vorliegenden Betrachtungen war nötig, um nun folgenden, scheinbar ohne weiteres einleuchtenden Satz mit Recht sagen zu können: Das Vorhandensein schlechter Gedichte gibt in seiner reichen Fülle von Vergeblichkeit das Klima, in dem immer wieder ein außerordentliches Gedicht gedeihen kann.

\*



## Erzählende Prosa in Polen

Ein Überblick über Roman und Kurzgeschichte seit dem zweiten Weltkrieg, 1945-1954

Polnische Erzählkunst war vor ein, zwei Menschenaltern weithin bekannt und als wertvoller Bestandteil der Weltliteratur anerkannt. Sienkiewicz und Reymont haben den Nobelpreis erhalten, Prus und Zeromski, von einem engen Kreis Berufener hochgehoben, doch im breiten Publikum weniger gelesen, hätten diese Auszeichnung verdient. In der Zwischenkriegszeit wurde es auf internationalem Raum stiller um den polnischen Roman. Ein Außenseiter, der mit dem Bestseller „Tiere, Menschen und Götter“ beträchtlichen Erfolg hatte, Ossendowski, versank bald in der Flut seiner durch die Quantität die Qualität erdrückenden Produktion. Kaden-Bandrowski, zweifellos sehr begabt, der amtlich beglaubigte Spitzenreiter beim Pegasusrennen, wurde zwar viel herumgereicht und mehrfach übersetzt, doch ohne nachhaltigen Anklang zu finden. Das bedeutendste Werk der polnischen „Fiction“ aus der Zeit zwischen 1918 und 1939, Maria Dambrowskas „Nächte und Tage“, ein Roman-Fleuve vom Rang der „Forsyte Saga“, der „Hommes de Bonne Volonté“ und der „Thibault“, ist nicht über die hemmenden Sprachgrenzen gedrungen und harrt noch seines Einzugs in die Weltliteratur.

Nichts von dem, was in Polen seit 1945 erschienen ist, hat bisher die Aufmerksamkeit der westlichen Leserschaft gefesselt, nichts ist von der anspruchsvollen Kritik zur beifälligen Kenntnis genommen worden. Die beiden Ausnahmen, Zofia Kossak und Czeslaw Milosz, beziehen sich auf Autoren, die zwar anfangs unter dem volksdemokratischen Regime ihrer Heimat lebten, der eine sogar als Diplomat, der später in Paris eine gewisse Rolle als Kulturattaché spielte, doch die seither die Verbindung mit Polen abgebrochen haben. Die Kossak, Tochter und Enkelin berühmter, auch in Deutschland geschätzter Maler, hat vor dem zweiten Weltkrieg als begabteste Schülerin Sienkiewiczs gegolten, die den historischen Roman auf Grund sorgsamster Quellenstudien pflegte und in den Dienst unaufdringlich verkündeter großer Ideen stellte. Eine Epopöe der „Kreuzfahrer“ hat ihr in Amerika die Bahn geöffnet, die ergreifende Mär vom „Aussätzigen König“ errang ihr starken Erfolg. Freilich blieben die beiden besten Werke der Kossak, „Die Walstatt von Liegnitz“ und „Die Goldene Freiheit“, ein meisterhaftes Bild der in ihrer Anarchie dennoch dem überlieferten Gesetz getreuen adeligen Republik, dem fremden Leser unzugänglich. Es zeigte sich hier, wie bei Zeromski, Kaden-Bandrowski, die Richtigkeit des Satzes, den der Kritiker Grzegorzcyk geschrieben hat: „eine erzpolsche Erzählung, das heißt, sie interessiert niemand außerhalb Polens“. Die unsichtbaren Schranken, die durch das dem Ausländer nicht vertraute polnische Milieu und dessen ihn nicht erregende Sonderprobleme, die „Specifica“, gegeben sind, werden nur von so genialer Begnadung überwunden, wie sie aus Reymonts „Bauern“ hervorleuchtet und wie sie von den „Tagen und Nächten“ ausstrahlte, wenn, ja wenn... Milosz vermochte mit seinen Schilderungen des „Gesichts der Zeit“ und mit andern Büchern Teilnahme darum zu wecken, weil es sich bei seiner Analyse des eingefangenen oder freiwillig sich einordnenden Mitläufers der kommunistischen Diktatur um ein allgemeines Phänomen handelt, das eben nur am polnischen Beispiel erörtert wird.

Dieses Phänomen spiegelt sich in der erzählenden Prosa wider, die von Milosz' traurigen oder euphorisch heiteren Helden, samt deren Wahl- oder Qualverwandten her stammt. Bis etwa 1948 durfte man sich in der Täuschung wiegen, mit der Dichtung Polens werde es

ähnlich bestellt sein wie mit dessen Wirtschaft: neben dem sozialistischen könne und solle ein Sektor der „Privatinitiative“ fortbestehen. Es gab Schriftsteller, die dem abscheulichen Irrtum huldigten, ihr Geist sei ermächtigt, umherzuschweifen, wo, wohin und wie er will; die Wortkunst habe keinen sie verpflichtenden Hauptzweck. Jene Liberalen, deren Tod ein kluger kommunistischer Kritiker ironisch malte, sind entweder zum Schweigen genötigt, wie der witzige Kisielewski, der während mehrerer Jahre bei dem von der Krakauer erzbischöflichen Kurie herausgegebenen „Tygodnik Powszechny“ großzügige Zuflucht gefunden hatte. Sie weilen in der Emigration wie der ausgezeichnete Feuilletonist und Maler seiner Kindheit Nowakowski, wie der Freund Joseph Roths und Werfels polnisches Gegenstück, der empfindsam humanitäre Pazifist Wittlin, oder wie die beiden Eckpfeiler des polnischen Surrealismus der Zwischenkriegsepoche Choromanski und Gombrowicz. Daß waschechte „Faschisten“, etwa der rassige Reporter und Russenhasser Wankowicz und der mit dem Makel der Kollaboration befleckte glänzende Realist Ferdynand Goetel keinen Fuß in ihr volksdemokratisch gewordenes Vaterland setzten, ist begreiflich. Am schmerzlichsten aber ist das Verstummen zweier bedeutender Erzählerinnen, von denen Maria Kuncewiczowa zwar noch im Exil ein erregendes Panorama Polens zur Okkupationszeit entworfen hat, doch damit nicht bis in die Heimat drang, während Maria Dabrowska, nach einer Wartefrist, hochgeehrt, mit Orden geschmückt, zu Hause blieb, die fertige Fortsetzung ihres unübertrefflichen Zyklus der „Nächte und Tage“ nicht veröffentlichte und sich mit der Übersetzung eines englischen Tagebuchs aus dem 18. Jahrhundert und mit der Herausgabe der Erinnerungen eines hervorragenden Freundes begnügte. Eine dritte Gruppe einst schrecklicher Bourgeois oder gar Adelige hat Anschluß an die „neue Wirklichkeit“ gesucht und ihn hergestellt, so der Sproß einer vornehmen Gutsherrenfamilie und Gatte einer Großindustriellentochter Jaroslaw Iwaszkiewicz, nun eine der offiziellen Hauptfiguren der gleichgeschalteten Literatur, nach wie vor Schöpfer kristallklarer, formsicherer Prosa, prächtiger Erzählungen, in denen der feudale Falke über einer rasch sich rötlich färbenden Landschaft schwebt.

Die große Mehrheit polnischer Schriftsteller aber hat sich dem „sozialistischen Realismus“ gefügt, der seit dem Umbruch von 1948, der die Volksdemokratie völlig in die östlichen Bahnen lenkte, zum alles andere überstrahlenden, bald zum alleinigen Leitstern am literarischen Himmel wurde. Der „Ingenieur der Seele“, wie Stalin den Dichter nannte, hat auch in Polen vorzüglich den Aufbau des neuen Staates, der neuen Gesellschaft zu fördern, er gehorcht dem „gesellschaftlichen Auftrag“, den der Staat, einziger Gebieter über die Verlage und Zeitschriften, über Geldpreise und Auszeichnungen, kontrolliert. Auf Schriftsteller-tagungen sind seit 1948 die bisherigen Leistungen der Autoren überprüft und oft hart getadelt worden. In Resolutionen wurden die Richtlinien festgelegt, an die sich die Seeleningenieure bei ihren Konstruktionen zu halten haben. Daß dabei eher Maschinen denn lebende Menschen herauskamen, ist nicht verwunderlich. Weit erstaunlicher dünkt uns, daß trotzdem eine Reihe guter, ja sehr guter Romane entstand, die dennoch den Wünschen der strengen Zensoren einigermaßen gemäß waren. Polen besitzt nämlich derzeit mehrere Erzähler ersten Ranges, die, von ihren ideologischen Scheuklappen befreit oder des Zwanges zu Konzessionen an die politischen Machthaber ledig, der Weltliteratur Großes zu bieten hätten. Die Wahl der Themen wird durch die Rücksicht auf den lehrhaften Zweck wesentlich bestimmt. Für bloße psychologische Experimente ist kein Platz, die Erotik ist in züchtige Schranken gebannt, von den Zeiten und Ländern, in denen der „Mensch durch den Menschen ausgebeutet“ wurde oder wird, darf nur mit geziemendem Ingrimm gegen und mit schneidendem Hohn über die Welt der in jedem Sinne faulen, untergangreifen Bourgeoisie berichtet werden. Bezugnahme auf die Gegenwart des sozialistischen Aufbaus und auf die Zukunft der klassenlosen irdischen Seligkeit sind unerläßlich. Sie müssen sogar in phantastischen Wellsiaden (einem

seltenen Genre, merkwürdigstes Erzeugnis „Die Sternfahrer“ von Stanislaw Lem, darin die imperialistischen Venusbewohner Anno 2003 die zum kommunistischen Paradies gewordene Erde vernichten wollen, doch selbst in die vorbereitete Grube, nämlich in die Atomexplosion fallen und an ihr zugrunde gehen). Marxistische Schlagworte geistern und ungeistern durch historische Erzählungen, zum Beispiel des Exkatholiken Jan Wiktor, der in „Papst und Rebell“ die Hussiten als Große Ahnen ostblockischer Widersacher des wallstreethörigen Vatikans verherrlicht, oder im zur Wasazeit blühenden „Frühling des Admirals“ von Michał Rusinek, im vielgelesenen und stellenweise sehr ansprechenden Chopinroman von Jerzy Brzozkiewicz „Gestalt der Liebe“. Alles das ist jedem geläufig, der sich mit russischer, sowjetischer Literatur der letzten Generation beschäftigt hat. Eine Besonderheit sticht indessen hervor: für die Erzähler der UdSSR ist das religiöse Problem inexistent, die Polen befassen sich mit ihm, wenigstens auf dem katholischen Sektor. Mit diesem hat es seine eigene Bewandnis. Ursprünglich, bis zum Schicksalsjahr 1948, war er marxistischer Beeinflussung bar, ein abgehegter Bezirk mit kirchlich geleiteten literarischen Zeitschriften, den die staatlichen Machthaber achteten, von dem jedoch die dominante, kämpferisch glaubenslose Literatur nur polemisch ablehnend Kenntnis nahm. Allmählich drang die politische Ideologie des Regimes in die Reihen der katholischen Schriftsteller – und Intellektuellen überhaupt – ein. Große Talente wie Andrzejewski, Breza (einstiger Klostersnovize aus gräflichem Geschlecht), Morcinek, Wiktor, Zukrowski, Jasienica, Osmanczyk sind entweder unter dem Eindruck des Krieges oder unter dem der „neuen Wirklichkeit“ ganz ins kommunistische Lager übergegangen. Die katholischen Monatshefte und Wochenschriften sind im Laufe der Jahre eingestellt oder gleichgeschaltet worden, und sie haben, sofern sie noch fort dauern, sämtlich den Weg beschreiten müssen, den schon vorher – und damals vom Episkopat bekämpft – die Katholizismus und Sozialismus miteinander verbindenden Kollaboranten von „Dzis i Jutro“ und des Verlags „Pax“ freiwillig eingeschlagen hatten. Was vermochten die Dichter, die in allen Volksdemokratien auf Verlage und Zeitschriften angewiesen sind, künstlerisch und moralisch, um Nachhall auszulösen und für ihre Aussage um Aufmerksamkeit zu werben, wirtschaftlich, „aby zyc“, um zu leben... , was vermochten sie anders, als sich anzupassen, soweit sie nicht von ihrer Umwelt fasziniert wurden?

Die katholischen Erzähler haben mindestens ein Halbdutzend Begabungen von Format aufzuweisen. Einer, der hinreißende Kurzgeschichten aus seiner Erlebtes und Geschauten verzaubernden Gestaltungskraft herausholte, Graf Ksawery Pruszyński, päpstlicher Kämmerer, volksdemokratischer Gesandter im Haag, Kavalier und herzlicher Freund des Mannes von der Straße wie des Soldaten, blendender Reporter aus der UdSSR, Spanien (wo er den Bürgerkrieg mitmachte), Palästina (wo er sich für die Zionisten begeisterte) und Norwegen, wo er tapfer mitkämpfte, ist vorzeitig durch einen Autounfall hinweggerafft worden. Er war ein Meister der echt altpolnischen „Gaweda“, der spannenden, farbigen, realistischen und dennoch romantisch verklärten Plauderei, die von den banalsten zu den höchsten Dingen vorstößt. Ein zweiter, Jan Dobraczyński, heute der gelesenste katholische Prosa-Autor Polens, hat sehr viel, und zuviel, geschrieben, doch darunter ein tiefes Buch, das an die ernsthaftesten Fragen der Moral und der Politik, in historischer Verkleidung aus der Kreuzzugsepoche, rührt: „Der Schlüssel zur Weisheit“, die ein Apokryphen-Thema aufgreifenden „Briefe des Nikodemus“, ferner eine volkstümliche Nacherzählung der Evangelien, und schon früher, in den „Invasoren“, nämlich den Deutschen in Polen, den Versuch einer unbefangenen, psychologischen Deutung. Im „zerstörten Haus“ hat er, gleich dem profunderen Kazimierz Skierski („Die Kunst zu sterben“) die Greuel der Besatzungsjahre und das dabei bewährte menschliche Heldentum geschildert. Hatten derlei Stoffe, die in Polen zahlreiche Kreise ansprachen, von vornherein gesichertes Echo, so wird der westeuropäische Leser



nicht ohne Überraschung den Erfolg hören, der dem schwierigen, in altertümliche Sprache gekleideten mächtigen Geschichtsroman Antoni Golubiews aus der Frühepoche Polens beschieden war – drei Teile: „Waldeinsamkeit“, „Vorstoß des Neuen“, „Schlimme Tage“ –. Das ist keineswegs leichte und flache Lektüre in der Art der seligen Dahn und Ebers oder neuerdings der einer bösen Zeit an den Rand und zu Dank geschriebenen Urchroniken Bluncks, sondern gewaltige Dichtung, die bewußt den Zugang zu ihrem gedanklichen Kern versperrt. Mit dem heutigen Polen, dem sie in zweifacher Hinsicht stracks zuwiderläuft, als Absage an die bildungsmäßig zum Verständnis derartiger Werke unfähigen Massen und vermöge des herausfordernd christlichen Kerns, wird diese zeitüberhöhende Schöpfung dennoch durch eines verbunden, die Neigung, sich aus fernen Dämmerjahren Rat und Recht für die Gegenwart zu holen. Schließlich haben wir Hanna Malewskas zu gedenken, die vor dem zweiten Weltkrieg mehrere vollendete historische Gemälde aus Mittelalter und beginnender Neuzeit geschenkt hat und die nun eine einfühlsame Vie romancée des eigenwilligen, hermeneutischen Symbolisten Norwid vorlegt, „Ernte auf der Sichel“. Sehen wir von den unerschüttert ihre katholische Weltanschauung bekennenden Erzählern ab, deren gültigste wir eben genannt haben, dann treffen wir sonst nur getreue Vasallen des gestrengen Tyrannen „sozialistischer Realismus“. Mit einer allerdings wichtigen Ausnahme: Jan Parandowski, der Präsident der noch bestehenden polnischen Sektion des PEN-Clubs, aus liberalen und heidnischen literarischen Anfängen zu christlicher Gläubigkeit heimgekehrt, sogar Professor an der Katholischen Universität in Lublin, Hellenist von Ruf, Autor einer herrlichen „Griechischen Mythologie“ und des unvergänglich schönen Preislieds auf die Kalokagathie „Olympischer Diskus“, auch eines vor einem Vierteljahrhundert heftig umstrittenen autobiographischen Entwicklungsromans „Die Welt in Flammen“. Parandowski schreibt wohl die beste polnische Prosa unserer Tage; er hat sich in „Alchimie des Worts“ in die Geheimnisse des Schaffens versenkt; seine Novellen „Die mittelmeerische Stunde“ sind von köstlicher Feinheit. Es hält aber trotz allem nicht leicht, ihn ohne weiteres der katholisch inspirierten Dichtung zuzurechnen; klar ist, daß er mit deren Widerpart marxistischer Prägung keinerlei Gemeinschaft hat, obzwar er von den herrschenden Gewalten behutsam angefaßt wird.

Diese Gewalten heißen im literarischen Bereich Leon Kruczkowski und Jerzy Putrament (neben dem hochmögenden Kritiker und Professor, Akademiewürdenträger und Politiker Zolkiewski und dem noch höhermögenden Minister Sokorski). Kruczkowski und Putrament, beide aus adeliger Familie, waren schon vor dem Krieg als überaus begabte und streitbare Führer der Avantgarde bekannt und den damaligen Regierenden verhaßt. Im neuen Polen gelangten sie sofort zu Amt und Würden. Kruczkowski wurde Vizeminister, dann eine Art Dichtungsdiktator in den Schriftstellerorganisationen. Er ist nicht mehr als Erzähler hervorgetreten, obwohl er vor 1938 die besten, wirksamsten Pamphlete in Romanform den herrschenden Klassen entgegengeschleudert hatte, „Pfauenfedern“ und „Kordian und der Bauernlummel“. Zwei seiner Theaterstücke, „Deutsche“ (in der Ostzone als „Die Sonnenbrucks“ aufgeführt) und „Julius und Ethel“ (Rosenberg), bezeugen seine dramatische Verve. Putrament, Zeitungsherausgeber, dann Gesandter in Bern, Botschafter in Paris, ein Mann von außerordentlichem Charme und überschäumendem Temperament, wie Kruczkowski ein überzeugter Kommunist, der seine Ästhetik dem Parteiprogramm unterordnet, doch dem dabei sein ungewöhnliches Talent die dogmatischen Hemmnisse spielend überwinden hilft, ist der Verfasser von drei repräsentanten Zeugnissen der marxistisch geprägten polnischen Erzählung: „Wirklichkeit“ (stark auf eigener Erinnerung fußende, arg belastende Porträts-Charge aus den letzten Jahren der Pilsudski-Legionär-Ära), „Heilige Kugel“ (Novellen aus der Okkupationszeit) und vor allem „September“, die von Liebe und Haß triefende, blind

parteiische, doch hellseherisch-dichterische Chronik der „Letzten Tage der Menschheit“ in Polen, des Zusammenbruchs des Oberstenregimes. Neuerdings hat Putrament, ob seiner Kämpfernatur, an Einfluß verloren.

Um diese zwei Zentralthemen – Krieg und deutsche Besetzung; Zerrbild der sogenannten Epoche der zwanziger Jahre – und noch um ein drittes, den Umbruch samt dem ihm folgenden Aufbau und Ausbau des sozialistischen Staates, gruppieren sich fast alle bemerkenswerten Romane der „gutgesinnten“, gleichgeschalteten polnischen Literatur des letzten Jahrzehnts. An die Spitze rücken wir, neben Putrament, Kazimierz Brandys mit seiner (durch die Okkupanten) „Unüberwundenen Stadt“ (Warschau) und der Tetralogie „Zwischen den Kriegen“, die von Band zu Band an klassenkämpferischem Eifer gegen Spekulanten, Saboteure und Reaktionäre, aber auch an künstlerischer Konzentration zunimmt, dabei die Geschichte Polens von der Legionär-Epoche über die Okkupation bis in die volksdemokratische Gegenwart, getreu amtlicher Lesart widerspiegelnd, reich ist an wohlgeratenen Einzelszenen, eindrucksvollen Bildnissen, an Scherz, Ernst, Satire und tieferer Bedeutung. Brandys hat damit entschieden die in Kaden-Bandrowskis Barock-Unmanier, freilich schon mit heißem Ressentiment gegen die Pilsudskileute gründenden „Mauern Jerichos“ und das ungefähr im Stil der populären „Becwalski-Karikaturen“ und der Anklageschriften der Krakauer Schauprozesse gehaltene „Mahl Belsazars“ übertroffen, die beide ihrerseits manchen Reiz und viel Proben eines aus der ihm adäquaten Bahn geworfenen Talents darbieten.

Jerzy Andrzejewski flammte in die „Unsal der düsteren Nacht“ der Okkupation und verglich dann „Asche und Diamant“, das wertlose und das kostbare Erzeugnis aus demselben Stoff, miteinander; der symbolische Titel deutet an, daß es sich um eine lehrhafte Einschau in die Verhältnisse „gleich nach dem Kriege“ (so lautete der ursprüngliche Titel des Buchs) dreht, als die einen die Probe des Umbruchs bestanden, die andern in ihr versagten. Bohdan Czeszkos „Eine Generation“ transponiert Fadeevs „Junge Garde“ nach Polen und enthält, gleich dem sowjetischen Vorbild, neben Kapiteln von anmutiger Frische und bezwingendem Pathos einen Wust peinlich sich austobender Ideologie. Von verwandter Faktur ist Stanislaw Zielinskis nicht minder populäre, stark satirisch gefärbte Reihe der „Letzten Feuer“ und „Noch ist Polen...“ Die vor Jahresfrist verstorbene polnische Colette, Zofia Rygiernalkowska, deren freigeistige, heißerotische und die damalige Oberschicht unbarmherzig aller Hüllen – im übertragenen und im eigentlichen Sinne – entkleidende Prosa ihr schon seit den Jahren vor dem ersten Weltkriege Ärgernis und verzückte Bewunderung eingetragen hatte, zuletzt eine mitten unter ehrerbietigen Schülern und Nachfahren lebende Großmutter der literarischen Revolution, hat in „Medaillons“ das grausamste Gedenkmal des Schreckens des zweiten Weltkriegs aufgerichtet, eine Mahnung, nie zu vergessen. Ähnlich waren nach Absicht, Ansicht und Wirkung die aus schmerzlicher Erfahrung im KZ erwachsenen literarischen Zeugnisse der Seweryna Szmaglewska „Schwaden über Birkenau“, Gustaw Morcinek „Briefe unter dem Maulbeerbaum“ und des die polnische und die jüdische Tragödie gleichermaßen erfüllenden Adolf Rudnicki Novellen, die nun in „Lebendiges und totes Meer“ gesammelt sind. Haftet bei vielen dieser aus Blut und Jammer gewordenen Aufzeichnungen das dichterische Interesse vorwiegend an der Unmittelbarkeit der vermittelten Eindrücke und am seelenkundlich bedeutsamen Bekenntnis, so sind die Gestaltungen der Nalkowska und Adolf Rudnickis von wortkünstlerischer Vollkommenheit und untadeligem Aufbau.

Das können wir von keiner der zahlreichen erzählerischen Bewältigungen der polnischen Nachkriegszeit uneingeschränkt behaupten. Am ehesten nähert sich diesem Niveau der schon erwähnte Kazimierz Brandys. Die mit viel offiziellem Lorbeer bedachte kommunistische Erziehungsschrift „Der Zellulose zum Gedächtnis“ von Igor Newerly (Pseudonym für

Abramow) oder das in den Jahren 1923 bis 1937 sich vollziehende Heranreifen eines jungen Werktätigen zum Kommunismus läßt auf jedem Schritt, den der Held auf der Jakobsleiter zur marxistischen Vollkommenheit macht, und bei jedem Tritt, der den damals übel Herrschenden nachträglich versetzt wird, erkennen, daß der Autor nur dazu berufen ist, für die unreife reifere Jugend zu schreiben. Nicht anders steht es mit einem zweiten Bestseller „Kohle“ von Aleksander Scibor-Rylski, mit Witold Zalewskis „Traktoren werden den Lenz erobern“, mit Andrzej Brauns „Lewanty“, mit einer Legion ähnlicher Ingenieurarbeiten an der kochenden Volksseele. Gladkovs „Zement“ hält allen diesen Aufbau des literarischen Sozialismus zusammen, dessen Realismus sich zur Wirklichkeit ungefähr so verhält wie die Galafotografie einer in starrer Pose vor dem Apparat (der Partei) strammstehenden, strammstehenden, stramm-normerfüllenden Musterbrigade von Stoßarbeitern zur unvorbereiteten, unbeobachteten Blitzaufnahme durch einen zweckfreien Reporter, die Durchschnitts-Werkende bei ihrer Frohn im entlarvenden Bild einfängt.

Daß freilich eine natürliche Begabung über Parteifanatismus und über vorgeschriebene Muster triumphieren kann, bestätigt sich an den kaum romancierten Erinnerungen des einstigen Fabrikarbeiters und kommunistischen Agitators Lucjan Rudnicki „Altes und Neues“, die von unerhörter Eindringlichkeit sind und eine – zugegeben einseitig betrachtete – Vergangenheit grau und doch bunt wieder heraufbeschwören. Im Abstand davon ein zweiter, erlebter und erlittener Rückblick auf den Weg eines Arbeiters, Albin Bobruks „Mutter und Sohn“. Beide Bücher beanspruchen auch als historische Quellen gewürdigt zu werden. Sie sind rechtfertigende Aktenstücke, die einer Anklageschrift gegen das 1939 zusammengebrochene System vor dem Tribunal der Weltgeschichte angefügt werden sollten. Überzeugender und wirksamer als der in Karikatur nach dem Muster der „Frau Dulska“ Gabriela Zapolskas und in Literatenphrase ausartende Roman-Fleuve Irena Krzywickas „Angeschmiedete und Freie“, darin das Schicksal der aus Plüsch, Mieder und Papierbukett in die sozialistische Zukunft strebenden Familie Marten seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts mit unleugbarem Witz und weniger ansprechendem Ressentiment gegen die eigene Klasse der Verfasserin aufgezeichnet ist. Etwas weiter zurück greifen die sozialen und nationalen Anklagen, zum Beispiel Stanislaw Strumph-Wojtkiewicz, der einen adelig-bürgerlichen Radikalen und Insurgenten, „Sierakowski“, zum Helden und die Jahre 1848–1863 zum zeitlichen Rahmen wählt.

Wladyslaw Kowalski, der in der Volksdemokratie höchste Ämter bekleidete, als Minister und Sejm-Marschall, hat vor dem Kriege die Aufmerksamkeit auf die Not der armen Bauern gelenkt. Seine mehr des Inhalts wegen als kraft ihrer recht primitiven Technik beachtlichen Romane sind seither durch Novellen, „Nahes und Fernes“, ergänzt worden, die an der literarischen Einordnung des Verfassers nichts ändern. Aus der Vielzahl von Bänden, die sich neuerdings mit der, selbstverständlich durch rote Brillen betrachteten Vergangenheit des Dorfes beschäftigen, ragen Boguslaw Koguts „Aufrührer“ hervor, Bauern von Rzeszow, die Anno 1933 wider den Stachel löckten, ferner Marian Kubickis gleichfalls autobiographisch untermauerte „Jene Jahre“ (1908–1919) und Gustaw Morcineks „Umgepflügte Steine“.

Noch ist von den wenigen Erzählungen zu melden, die nicht die polnische Umwelt zum Rahmen haben. Wir haben schon gesagt, daß auch da die ideologischen Bande und die Anwendung des dichterischen Exempels auf die reale polnische Gegenwart obligat sind. Geleitet uns Jalu Kurek über den „Unstillen Ozean“ nach Chile, dann geschieht es, um die Torheit der Emigration und die Bosheit der dem Warschauer Regime feindlichen Emigrierten darzutun. Zeichnet Nina Rydzewska ein sehr fesselndes und im Wesen zutreffendes Bild der „Kohlenleute“, der polnischen Bergarbeiter in Frankreich, so deshalb, um uns auf deren fröhliche Heimkehr aus der kapitalistischen Hölle ins sozialistische Paradies an der Weichsel



vorzubereiten. Entrückt uns Miroslaw Zulawski, Sproß einer in der polnischen Literatur mit rotgoldenen Lettern eingeschriebenen Familie, nach Vietnam, so mit der Absicht, die „sale guerre“ als Argument gegen Wall Street und deren imperialistische Spießgesellen in Frankreich zu verwenden. Daß die auf Kriegserinnerungen beruhenden Bücher, wie die des „Auf den Spuren der Tanks“ einherrasenden Reporters Bogdan Hamera, grob aufgelegte Tendenz zeigen, wird nicht überraschen. Nicht einmal die in magischer, exotischer Schönheit funkelnden Reisewerke des mit allen malerischen Gaben gesegneten Arkady Fiedler sind von der politischen Absicht frei, die man merkt und über die der unverbesserliche Bourgeois besonders dann verstimmt wird, wenn er sich gern dem unbefangenen Genuß einer Dichtung hingegen hätte. Ist denn gar nichts übrig, das in der polnischen Nachkriegszeit dieser Sehnsucht entspräche?

Fast konnte man wähnen, das sei bei Wojciech Zukrowski zu finden, den wir für die mächtigste nach 1945 neu offenbarte Begabung der polnischen Prosa halten. Wir haben uns diesen proteusartig sich wandelnden Virtuosen wortkünstlerischer und gedanklicher Equilibristik bis zuletzt aufgespart, um an ihm Glanz und Jammer, fast hätten wir fortgesetzt, der Kurtisanen, sagen wir also, der literarischen Höflinge des Regimes aufzuzeigen. Zukrowskis verheißungsvolles Debüt waren die Novellen „Im Lande des Schweigens“. Sie ragten aus der Flut der Vermächtnisse des verhängnisvollen Generalgouvernements an die polnische Dichtung empor, im Zeichen des Kreuzes. Dann kam die entzückende Märchenprosa der „Entführung in Tiutiurlistan“, und wir ergötzen uns daran, so bald in reiner poetischer Luft den kaum geendeten Schrecknissen entflohen zu sein. Noch „Mit der Flamingofeder“ hauchte Zukrowski abstruse „außerordentliche Geschichten“ aufs Papier, denen nichts vom volkdemokratischen eindimensionalen Raum, dagegen allerlei von der vierten und fünften Dimension anzumerken war. Griesgrämige schüttelten den Kopf über einen katholischen Autor, der die skurrile Geschichte vom Papst und der Heiligen Zitrone ersonnen hatte (in römischer Aura wäre sie herzlich belacht und beklatscht worden). Nun aber war es um den unpolitisch Betrachtenden geschehen. Er war so klug, wie die „Weisen Kräuter“, die seinem nächsten Werk den Titel liehen; er schmuggelte in das reizende Büchlein vom „Töchterchen“ gesinnungstüchtige Sätze ein, die von der Fürsorge des Regimes für Außerbauungsliteratur Schaffende und dazu für die Aufbauarbeit in den „Wiedergewonnenen Ländern“ zeugten. Und jetzt war der Paulus zum Saulus geworden. Zukrowski entpuppte sich als propagandagerechter Chronist der „Tage der Niederlage“ vom September 1939, wo er – trotz einem Putrament, doch mit weniger überzeugender Kraft als jener echte alte, obzwar ewig-junge temperamentvolle Kommunist – mit den Verrätern und Dummköpfen aus der „Sanacja“ kurzen Prozeß machte. Das außerordentliche Talent des Verfassers sicherte sogar diesen seinen neuen Inkarnationen nicht nur Erfolg, sondern auch literarischen Rang. Zuletzt hat er eine Reportage aus Vietminh veröffentlicht, die als ein kaum wiederholbares Beispiel gelten mag, wie man eine starr, mit wenig glaubwürdiger Treue zu den Parteischlagworten hingeworfene Tendenzberichterstattung zum eindrucksamsten Kunstwerk erheben kann.

Dies ist also die Bilanz eines Jahrzehnts erzählender Prosa im volksdemokratischen Polen: Gleichschaltung, dirigierte Planwirtschaft; Raum nur für marxistische Tendenz oder – auf einem schmalen katholischen Sektor – für politisch Fügsame; Erfüllen eines angeblich gesellschaftlichen, in Wahrheit parteistaatlichen Auftrags; Ästhetik des sozialistischen Realismus, der in Schwarzweißmalerei den „positiven Helden“ zum Vorbild verkürt und die negativen Gegenspieler mit allen Lasten und Schwächen behaftet. Dennoch eine erkleckliche Zahl lesenswerter und etwa ein Dutzend wertbeständiger Romane und Novellenbände; aus der Vorkriegszeit herüberraend die großen Namen der Maria Dabrowska und der Zofia Nalkowska, der Iwaszkiewicz, Parandowski, Kruczkowski – die Emigration im Westen ist

dabei ebenso beiseite gelassen wie Wanda Wasilewska, die heute ganz der Sowjetliteratur angehört – und von Autoren, die erst jetzt zu voller Geltung kamen, Andrzejewski, der verstorbene Pruszyński, Putrament, Kazimierz Brandys, Breza, Adolf Rudnicki, samt den neu aufgegangenen Sternen Golubiew und Zukrowski. Das ist, blicken wir auf die Bedingungen, unter denen sich in den Ostländern die Dichtung regt und bewegt, sehr viel und auch nach westlichem Maßstab nicht wenig. Wären nicht die wirklichen und imaginären Eisernen Vorhänge vorhanden, hinderten nicht sprachliche Schranken, dann müßte der polnischen erzählenden Prosa von heute der ihr gebührende Platz in der Weltliteratur sicher sein.

## Hat die Bibel doch recht?

J. G. Der Titel des zur Zeit noch immer viel gelesenen Buches von Werner Keller „Und die Bibel hat doch recht“ (Egon Verlag, Düsseldorf) war zweifellos ein verlegerisches Fündlein, zu dem nur noch der Bestseller geschrieben werden mußte. Auf vielen Gebieten haben sich Bestätigungen dieses Satzes unserem Denken nahegelegt. Man brauchte ihn nur einmal laut auszusprechen, um einem solchen Buch Erfolg zu prophezeien. Dennoch hat die rasche Zustimmung auch eine Kehrseite. Wer bestimmtere Erwartungen auf Grund jenes Titels hegt, kann von dem Buch auch enttäuscht werden. Gewiß nicht aus dem eitlen Grund, weil es sich „nur um eine gewandte populärwissenschaftliche Reportage“ handelt. – Welch billig denkender Interessent durfte etwas anderes erwarten? – Sondern weil die Akzente auf relativ unwesentliche Seiten der Bibel gesetzt sind. Der Verfasser hat sich hauptsächlich historische Fragen vorgenommen. Ob jedoch die Züge der Kinder Israel durch die Sinaiwüste sich mit all ihrem wunderbaren Rankenwerk von der Rettung im Roten Meer bis zu Moses' Rutenschlag nach Wasser verifizieren lassen oder nicht, dergleichen „Rechthaben“ der Bibel mag für eine müßige Phantasie interessant sein. Für den Kern, die eigentliche Wahrheit der Berichte bedeutet es sehr wenig. So hätte man sich von einem Buch dieses Titels wichtigere Bestätigungen biblischen Rechtes, besser gesagt biblischer Wahrheit gewünscht, Bestätigungen, die auf einer tieferen Ebene, aber nicht minder in der Macht und den Möglichkeiten des Zeitgeistes liegen:

Die Naturwissenschaft der beiden vergangenen Jahrhunderte war doch in dem Dogma nahezu erstarrt, daß Raum, Zeit und Stoff absolute, unendliche Weltbausteine seien. Die biblische Behauptung, daß die Welt einen Anfang hat und auch einmal ein zeitliches Ende nehmen wird, schien demgegenüber absurd und ärgerlich, ohne jeden ernsthaften Hypothesenwert. Inzwischen haben die theoretischen Physiker selbst „relativer“ denken gelernt und sich unversehens den biblischen Annahmen genähert. – Oder ein anderes, nicht minder in die Tiefe weisendes Beispiel: die theoretische Biologie und die biologische Anthropologie waren noch vor wenigen Jahren der darwinistischen Entwicklungslehre als einer unerschütterlichen Wahrheit verschworen. Heute legen dieselben Wissenschaften uns die Vermutung nahe, daß der Mensch vielleicht gar keine tierischen Ahnen hat, sondern ein sehr „altes“ Geschöpf sui generis ist und in seinen Anfängen schon einfach aus anatomisch-physiologischen Gründen eine paradiesische Umwelt gehabt haben muß, frei von Feinden, von üblen klimatischen Verhältnissen und von Nahrungsschwierigkeiten.

Wenn die biblischen Berichte, und zwar die für eine Heilsgeschichte zentralen aus Genesis 1, von hier aus „rehabilitiert“ werden können, wären dies Wendungen von wirklichem Wert. Sie gingen die Tiefe unseres Glaubensbewußtseins an. Sie könnten die langgehegte Schizophrenie von Glaubenswahrheit und wissenschaftlicher Wahrheit mildern. Die Jahrzehnte

triumphierender naturwissenschaftlicher Aufklärung, die jedem bibelgläubigen Menschen, auch dem überlegensten Geist, aufs intellektuelle Gewissen drückten, sind dann vorüber, ohne daß wir deshalb ins „Mittelalter“ und in vorwissenschaftliche Denk- und Erkenntnisstadien zurücksinken müßten. Auf derlei Gedankenebenen hat sich unser Autor jedoch kaum gewagt. Der Erfolg seines Buches profitiert daher auch weniger, als man annehmen könnte, von den eigentlich religiösen als von jenen merkwürdigen archäologischen und prähistorischen Interessen des Zeitgeistes, deren Herkunft und Zusammenhang noch kaum geklärt ist. Er liegt etwas auf der Linie solcher Erfolgswunder wie „Götter, Gräber und Gelehrte“. Man kann dafür eine Bestätigung auch indirekt, aus einem Parallellfall, dem kleinen, auch deutsch erschienenen Werk des amerikanischen Publizisten Edmund Wilson „Die Schriftrollen vom Toten Meer“ (Winkler Verlag, München) gewinnen, dessen Mißverständnisse und Gefahren jüngst sogar den Osservatore Romano auf den Plan gerufen haben. Hier scheint nämlich die Bilanz umgekehrt zu lauten: die Bibel oder vielmehr ein allein aus der Bibel entwickeltes kirchliches Dogma haben *nicht* recht. Archäologie und Geschichte müssen als zusätzliche Erkenntnisquellen für die Wahrheit herangezogen werden.

Bei diesen in der letzten Zeit ebenfalls tief ins allgemeine Gespräch gekommenen Schriftrollen vom Toten Meer handelt es sich, wie man geurteilt hat, „um den wichtigsten archäologischen Fund unseres Jahrhunderts“. Einerseits sollen alttestamentliche, insbesondere Jesaja-Texte gefunden sein, die wesentlich älter als unsere bisherigen „masoretischen“ Textunterlagen sind. Andererseits – und das erscheint für die an den Fund angeschlossenen Diskussionen beinahe noch wichtiger – hat man eine ganze, bisher unbekannte Literatur einer spätjüdischen Sekte entdeckt, die vielleicht mit den Essenern identisch waren und um die Zeitwende in der Gegend des Toten Meeres in lockerer klösterlicher Gemeinschaft mit Gelübden der Enthaltung von Weib und Besitz gelebt haben. Diese Literatur ähnelt nun in vielen Stücken überraschend der neutestamentlichen, insbesondere der johanneischen Verkündigung. Die Analogien reichen sogar über einen Parallelismus der Begriffe und Worte hinaus. Christus selbst soll einen „Vorläufer“, den „wahren Lehrer“ gehabt haben, der ihm im Schicksal und der Wesensart vielleicht ähnlicher als der rätselhafte Mann gewesen ist, der bisher unter dem Titel des Vorläufers im Evangelium genannt und von dem Herrn der Kirche als der Größte unter allen „vom Weibe Geborenen“ im „alten Aion“ ausgezeichnet wurde, Johannes der Täufer.

So widerspruchsvoll es nun auch erscheint: auch diese Behauptungen, Vermutungen und Funde, deren ganzer Problemkomplex die Älteren unter uns etwas an den vor fünfzig Jahren tobenden Streit „Bibel und Babel“ (nur auf die neutestamentliche Ebene projiziert) erinnern könnte; sie sind im Grunde wiederum nur ein Weg, wenn auch der entgegengesetzte, zwar nicht das äußerliche Rechthaben, wohl aber die tiefere Wahrheit der Bibel und ihrer Verkündigung sichtbar zu machen. Zunächst hat sich freilich im Anschluß an die Schriftrollenfunde der gegensätzliche Affekt belebt. Die Lust am Relativieren und Kleinermachen zentraler Glaubensüberzeugungen und Heilsgestalten hat Wasser auf ihre Mühle bekommen. Die „Liberalen“ aller Schattierungen haben es nun einmal gern, wenn neue Beweise fürs Wasserkochen in aller Welt gefunden werden, wenn insbesondere das große Ärgernis des Neuen Testaments, Christi alleinige Herkunft „von oben“, beseitigt wird. Auch jene geheimnisvolle Übereinstimmung im Nein, wie sie zwischen dem Liberalismus und den Heilsvorstellungen des Alten Bundes dem Neuen Bunde in Christus gegenüber besteht, hat sich bei dieser Gelegenheit wieder einmal fühlbar gemacht. Wenn Christus „auch nur ein Mensch“ ist, wenn das Ärgernis seiner Einzigartigkeit beseitigt werden kann, rauscht ja nicht nur der Beifall der Gottlosen, sondern immer auch das leisere Applaudieren einer liberalistischen Internationale auf. Es hat indessen seine Ironie, daß derselbe liberale Vorbehalt dem Dogma



des Neuen Testamentes gegenüber sich gern der Mittel und Methoden des „Geistes“ bedient. Eben die ratio, die Vernunft, der Geist sind es jedoch, wenn sie richtig, mit der hinreichenden Kraft eingesetzt werden, die alle Gefahren, Bewölkungen und Relativierungen der biblischen Wahrheit auch im Hinblick auf das Neue Testament und die Funde vom Toten Meer ohne besondere Fachkenntnis, ob nun der Archäologie oder der Theologie, sehr rasch beseitigen können. Wer auch nur ein wenig in den bisher bekannt gewordenen Texten der Zumran-Höhlen-Literatur gelesen hat, wie sie außer von Wilsons kleinem Buch auch durch eine „Spiegel“-Reportage bekannt geworden sind, wer seinen literarkritischen Verstand und sein literarisches Urteilsvermögen etwas entwickelt hat, wird es nicht schwer haben, das Gold vom Messing, die stammelnde Unvollkommenheit vom Vollkommenen zu unterscheiden. Christi Einzigartigkeit wird ja, so paradox es klingt, am deutlichsten gerade dann herausgebracht, wenn man ihn getrost und furchtlos in den Umkreis von Parallelgestalten bringt, ob sie nun Buddha, Laotse, Sokrates, ob sie Mahatma Ghandi heißen, ob sie schließlich auch aus dem ihm zugehörnden jüdischen Umkreise genommen sind von Johannes dem Täufer bis zum Typus edelsten spätjüdischen Pharisäismus, Hillel. Auch der neue Parallelfall, so undeutlich er bisher geblieben ist, wird sich unschwer in solche Erfahrungen einfügen. Beim Bibel-Babel-Streit haben wir in den verflossenen Jahrzehnten längst wieder die richtigen Augen für das Einzigartige des alttestamentlichen Textes bekommen, der alle Mimikrien hinter sich läßt. Die Parallelen zwischen dem Johannesevangelium und den Essenertexten liegen auf derselben Ebene. Sie profilieren die Besonderheit des biblischen Kanons eher heraus, als daß sie sie verwischen. Der Fall liegt wohl deutlicher als bei den Apokryphen, die auch für den, der „Wort Gottes“ gut zu lesen gelernt hat, ja sogar für einen wirklich von Qualitätsinstinkten geführten „profanen“ Literaturkenner – wie Nietzsche es wenigstens dem Alten Testament gegenüber gewesen ist – die faktische Unerklärlichkeit der „Heiligen Schrift“ durch ihr indirektes Zeugnis erhärten. Es kann, hiervon abgesehen, aber nur gut sein, wenn wir künftig in der neutestamentlichen Exegese, insbesondere auch bei der Datierung der johanneischen Schriften auf Grund der Essenerfunde, etwas weniger die Gnosis und den Hellenismus als Einflußgebiete bemühen müssen, wenn es sich also herausstellen sollte, daß das bisher am meisten als „griechisch“ verdächtige Evangelium weitgehend aus jüdischem, spätjüdischem Geistesboden genährt wurde. Solche „Abhängigkeiten“ berühren die Unvergleichbarkeit so wenig, wie das Einzigartige des Menschen Jesus von Nazareth durch die Tatsache eingeschränkt wird, daß er eine irdische Mutter gehabt hat, in Windeln lag, aß und trank und „als Mensch befunden wurde“.

Hat die Bibel also doch recht? Im Alten Testament unter Assistenz der wissenschaftlichen Archäologie und Frühgeschichte, im Neuen Testament trotz des Widerstandes der nämlichen außerbiblischen Erkenntnisquellen! Sie hat recht oder auch nicht recht. Die Frage des Rechthabens ist schon mit den hierbei verwendeten Begriffen eine ziemlich unangemessene Art des Bezeichnens. Die Bibel wie die Kirche brauchen in ephemeren historischen oder auch philologischen Zusammenhängen für die ihnen eigene Wahrheitsvermittlung gar nicht recht zu haben; ein Recht, das in anderen wissenschaftlichen Konstellationen ihnen vielleicht wieder genommen wird. Der ganze Streit um Recht und Unrecht kann, wenn er einen bleibenden Ertrag zeitigen soll, eigentlich nur dahin führen, sich selbst mehr und mehr aufzuheben, das Bewußtsein für Angemessenheit der Fragestellung in uns zu schärfen und uns in diesem Fall mit der Kraft eines von der Wahrheit geleiteten Geistes über die veralteten Scheinantinomien von Glauben und Wissen wirklich hinauszuführen.

# SCHWARZES BRETT

## „Anna Maria“

Ich habe Anna Maria Derleth\* erst als Greisin kennengelernt. Sie starb 1955 achtzigjährig im Tessin, dessen Landschaft und Menschen sie so sehr liebte. Der Dichter Ludwig Derleth, ihr Bruder, war schon einige Jahre tot, als ich sie zum ersten Male in dem ländlichen alten Palazzo in San Pietro di Stabio sah, in dem Ludwig Derleth die letzten Jahre seines Lebens gewohnt hat. Gebückt, auf einen Stock gestützt, und schweigsam ging sie damals durch einen Kreis von Menschen hindurch, den ein Anliegen des Glaubens für einige Tage im Palazzo zusammengeführt hatte, wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt, schon abgeschieden und wieder zurückgekehrt, aber mit dem durchdringenden Blick einer Norne, genau an den Dingen haftend und zugleich weit darüber hinaus ins Wesentliche gehend. Die einstmals große Schönheit, groß, weil ganz mit dem Geist verschwistert, war auf dem Antlitz der Alten noch ahnbar, ja, in einer neuen Gestalt wieder erschienen, diesich mit zunehmenden Jahren ins Außerordentliche gesteigert hatte.

Esgibt eine Marienstatue, die der Bildhauer Wadéré nach der Zwanzigjährigen geschaffen hat. Aber wenn man diese Madonna der Zwanzigjährigen vergleicht mit dem Antlitz, das die Achtzigjährige besaß, so er-

kennt man, welch ungleich mächtigerer Schöpfer der Geist selbst ist, der ein Antlitz in einem langen Leben souverän und jedes vorgefaßten Bildes ledig aus dem Eigensten herausformt. Anna Derleth gehörte nicht zum Typus der Madonnenhaften. Was man da in den weißen Kissen ihres Siechbettes liegen sah, war eher ein olympisches Antlitz aus heidnischer Substanz gewachsen. Das Appolinische verklärt im Christlichen, von Grund aus unsentimental, kristallisch, unmystisch. Die rituelle Religion ihrer Kirche hatte in ihr eine Formung vom Nichtbewußten her vollbracht. So blieb das archaische Erbe in ihr ungebrochen, und die von ihr in den späten Jahren hochverehrte Simone Weil lebte inmitten Annas mythischer Bilderwelt, in der die Dinge zu erkennen ihr Natur war. Kein größerer Gegensatz, als die Griechenlandliebberei unseres deutschen Bildungshumanismus und die Nennkraft, mit der sie im Sprechen die Daimonia der Alten im anderen Menschen wieder sichtbar machen konnte. Ich habe sie niemals „über“ die Götterwelt der Alten sprechen hören. Sie sah die Daimonia in einem Moment der Bewegung, der Gebärde, der Sprache, des schicksalhaften Tuns des anderen Menschen und rief sie an und das so, daß mit einem Schlage auch wir sie sahen. Ich habe diese Kraft der Augenöffnung durch Benennen noch niemals bei einem anderen Menschen erlebt. Diese Kraft war so unmittelbar an ihre Anwesenheit, an ihr Auge gebunden, daß jedes Nacherzählen eines solchen Vorgangs wiederum nur literarisch und weitergegeben zur Reflexion des Bildungshumanismus wird. Man sah es dem Feuer, der Entrücktheit, dem Zwingenden ihres Auges an, daß sie sah, was sie nannte, wenn sie hinter einer Person herflüsterte: „Sieh da, sieh, da eilt Cupido dahin.“ Bild oder Symbol gab es nicht für sie. Der Name rief immer das Sein selbst an. So sah sie zum Beispiel in einer bestimmten Situation die Weiber

---

\* Anna Maria Derleth war die Schwester des Dichters Ludwig Derleth. Die beste Würdigung hat Derleth durch Urs v. Balthasar in seiner „Apokalypse der deutschen Seele“ gefunden. Derleth, in seiner Jugend mit Stefan George in Berührung gekommen, ist vor allem durch die „Proklamationen“, sein Erstlingswerk, bekannt geworden. Er schrieb danach noch den „Fränkischen Koran“, die „Seraphinische Hochzeit“ und das Alterswerk „Der Tod des Tharatos“. Das junge Geschwisterpaar lebte damals in München in einer kleinen Wohnung am Marienplatz, die um die Jahrhundertwende ein Treffpunkt der um die neue Dichtung bemühten jungen Geister war. In jüngster Zeit (Wort und Wahrheit, August 1955) hat Dominik Jost „Notizen zu einer Biographie“ Ludwig Derleths veröffentlicht.

ihres Dorfes „als“ Schlangen, nicht „wie“ Schlangen. Es ist das „Seherische“ (im Grundsinn dieses Wortes) des Menschen, der durch das den Sinnen Erscheinende hindurch das Wesen der Dinge, und zwar als Gestalt sieht, nicht als Begriff. So gab sie dem zum Begriff Verdünnten die Dichtigkeit des Leiblichen wieder zurück. Es ist das Entgegengesetzte von dem, was als Entmythologisierung unserer feuilletonistischen Zeitalter so wichtig vorkommt. Nur ein Mythos, der keiner mehr ist, der schon Literatur, Historie, Bildungselement geworden ist, läßt sich entmythologisieren. Ein Geschäft der zweiten Hand an unwirklichen Dingen! Durch die Nennkraft des Namens gab sie dem Mythischen seine Wirklichkeit zurück. Sie entmythologisierte den Mythos vom „Mythus“, indem er verbrannte im Wirklichen. Schreiben konnte sie nichts. Alles war bei ihr gesprochen, war nur im Moment des Sprechens da, am Gegenüber des anderen Menschen zum Leben gebracht. Darum das Unwiederholbare des Gespräches mit ihr, das sich jeder Wiedergabe verweigert. Es gibt Dinge, die nur einmal da sind im Unnachahmbaren des Lebendigen, und die sich auf keine Weise wieder beschwören lassen. Das Große an der Begegnung mit dieser Frau war für mich die Erfahrung, daß diese Dinge, die einige wenige unter uns noch wissen, auch noch erscheinen können. Es steigt da etwas von der Substanz des Universums an die Oberfläche, in dessen Berührung man anders wird, als man zuvor war.

Vielleicht, daß diese Kraft zusammenhängt mit einer Qualität, die in der modernen Welt nicht mehr gewertet wird, ja, überhaupt vergessen ist. Es ist die Qualität der Jungfräulichkeit. Es ist Brauch unter uns geworden, einer Persönlichkeit von besonderer Bedeutung auch dann, wenn sie unverheiratet geblieben ist, die Bezeichnung Frau in der Anrede ehrenderweise zu geben. Anna Derleth war das seltene Ereignis eines Menschen, an dem deutlich wurde, daß Jungfrauenschaft eine Qualität

sein kann, die weit über den Rang des Frauentums hinausliegt. Ein Wissen davon haben sich die christlichen Kirchen der griechischen und der römischen Observanz bewahrt. Was an dieser Frau, ich muß jetzt sagen, Jungfrau, wieder in die Erscheinung trat, war nicht das christliche, sondern das archaische Bild des jungfräulichen Menschen. Er hat in seiner Natur den abwehrenden, verteidigenden Zug, der herbe, sich versagend anmutet. Etwas davon hat Stefan George in ihr gespürt, aber nicht verstanden in dem Wort von der „bösen Nonne“ in dem ihr gewidmeten Gedicht „Anna Maria“ im „Siebenten Ring“.

Du richtest unser eitles tun und ringen  
Mit hartem blick . . . doch manchmal  
böse Nonne.

Wird durch dein Lächeln jedes düster sonne  
Und hof und stadt ein markt von wunder-  
dingen.

So hat er sie erkannt und doch nicht ganz. Nicht die Kraft der mütterlichen Jungfrau, nicht die Kraft des Erbarmens war ihr Teil. Die Jungfrau als der Mensch, der alle Kraft in sich sammelt, bewahrt, verschließt, das war sie. Deshalb konnte sich der Eros in ihr zu immer neuen ungeahnten Möglichkeiten geistiger Existenz wandeln. Das war der Grund, auf dem ihr Verhältnis zum Bruder baute und nicht nur zu ihm. Das war auch die Quelle des Seherischen: sie war immer in den Dingen geblieben und nie aus ihnen herausgetreten. So war die Schranke des Nichtkennens und Nichthabens ihr zu einem Mehrkennen und einem Mehrhaben geworden, als es dem Menschen sonst vergönnt ist.

Paul Schütz

#### Notizen:

Mit dem Aufsatz von Josef Pieper setzen wir seine in Heft 1 und 9 begonnenen Betrachtungen zu Platonischen Figuren fort.

H. E. Holthusens Erzählung ist seinem im Herbst bei Pieper, München, herauskommenden Buch „Das Schiff. Aufzeichnungen eines Passagiers“ entnommen.



# KRITISCHE BLÄTTER

## ZUR LITERATUR DER GEGENWART

SCHRIFTFÜHRUNG RUDOLF HARTUNG . HEFT 10 . JULI 1956

### „Ehrengabe“ für Gottfried Benn

„Es wird wieder so viel für die Kunst getan, kein Bierabend ohne ihre Vertreter, schriftstellernde Herren werden ins Ministerium berufen, es lebt und webt. . .“ Ein Satz aus einem kurzen Lebensabriß eigener Art – „in diesem Monat wurde ich 40“ –, wer sich auf Stil versteht, weiß: Gottfried Benn. Seitdem sind drei Jahrzehnte verstrichen; manches hat sich verändert, und auch die Rechnung, die der Dichter damals seiner Zeit präsentierte, dürfte jetzt etwas anders aussehen. Denn in jenen Tagen konnte er feststellen, daß er in den vergangenen 15 Jahren mit seinen sämtlichen dichterischen und schriftstellerischen Arbeiten Honorare von insgesamt 975 Mark vereinnahmt hatte: auf den Monat umgerechnet 4,50 Mark, während damals, wie Benn vermerkt, der lyrische Tenor aus Königsberg und der Wotansänger aus Karlsruhe Monatsgagen von 2000 bis 3000 Mark einstrichen.

Halten wir fest, daß auch seinerzeit Gottfried Benn in dieser „Abrechnung“ mit ihren sprechenden Zahlen sich nicht eigentlich beklagt hat. Er schloß mit Worten, zu denen er sich, trotz der jetzt vielleicht etwas günstigeren Relation von Leistung und Honorar, auch heute noch bekennt: „Gedicht ist die unbesoldete Arbeit des Geistes, der fonds perdu, eine Art Aktion am Sandsack: einseitig, ergebnislos und ohne Partner –: evoë!“ So mag der Jubilar von 1956 wohl mit Überraschung und, mag sein, nicht ohne Rührung zur Kenntnis genommen haben, daß er es mit seinem an niemanden gerichteten Gedicht nun doch noch zu offiziellen Ehren gebracht hat. Und in der Tat ist dies ein Ereignis, das keineswegs so selbstverständlich ist, wie es zunächst den Anschein haben kann. Kultusminister oder ein Senator für Volksbildung, staatliche Institutionen überhaupt agieren unter der stillschweigenden Voraussetzung, daß das Werk des Künstlers ohne besondere Schwierigkeit auch als Kulturleistung zu verstehen ist, daß Kunst fraglos als Kultur gelten darf und darum, mit Maßen, auch förderungswürdig sei. Eine Ansicht, die bekanntlich Gottfried Benn nicht durchaus teilt. Aber wenn wir seinen Einwänden gegen die Gleichsetzung von „Kunstträger“ und Kulturträger“ auch nicht ohne weiteres zustimmen möchten –: es bleibt vielleicht wirklich eine leicht paradoxe Tatsache, dass staatliche oder städtische Organe Künstler ehren, die ihr Werk keineswegs im Hinblick auf diese Organe oder auf Öffentlichkeit überhaupt, sondern eher „gegen die ganze Welt“ geschaffen haben.

Es mag also wohl sein, daß jede offizielle Ehrung einer einsamen künstlerischen Leistung auch auf einem gewissen Mißverständnis beruht. Aber fügen wir sofort hinzu: es gibt auf Mißverständnissen beruhende Akte, die jene adeln, die sie ausführen. So hätte es der Stadt Berlin, hätte es der Bundesrepublik zur Ehre gereicht, wenn sie Gottfried Benn auf eine Weise zu ehren gewußt hätte, die der „unbesoldeten Arbeit“ dieses Künst-

lers würdig gewesen wäre. Diese Gelegenheit wurde versäumt, so wie eine andere Stadt, Wien, es anscheinend versäumt hat, den 100. Geburtstag ihres großen Sohnes Sigmund Freud auf gebührende Weise zu feiern. Dort wie hier, vor dreißig Jahren und heute, stehen Tenöre oder Dirigenten höher im Kurs. Sie erzeugen „Wirbel“, ihre Kontrakte sind Staatsaffären. Der Berliner Senator für Volksbildung aber durfte auf einer offiziellen Feier dem Jubilar nur die Mitteilung machen, daß er vom Staatsoberhaupt der Bundesrepublik eine „Ehrengabe“ erwirkt habe: eine Geldspende, deren Betrag niedriger ist als ein anständiger Förderungspreis für einen halbwegs versprechenden Anfänger auf dem Gebiete der Kunst! Und mit dieser Ehrengabe waren die offiziellen Einfälle dann bereits auch erschöpft. Der Berliner Senat ist nicht auf den Gedanken gekommen – oder hat sich nicht mit ihm anfreunden können –, den Dichter zum Ehrenbürger zu ernennen, obschon er der Stadt in Jahrzehnten die Treue gehalten und das bedeutendste lyrische Werk der Gegenwart in ihren Mauern geschaffen hat. Oder was hätte nähergelegen, als daß die Freie Universität oder eine andere Universität der Bundesrepublik einem Mann die Würde eines Ehrendoktors verliehen hätte, über dessen Werk Studenten dieser Universitäten Dissertationen geschrieben haben und künftig schreiben werden? Man hat sich nichts einfallen lassen. Aber es wäre nicht schwer gewesen. Der Limes Verlag brachte, mit einiger Verspätung freilich, zum Geburtstage die Gesammelten Gedichte Gottfried Benns heraus; die übrigen Werke, Essays, Reden, Prosa, liegen nur in Einzelpublikationen vor. Man weiß, und auch dem Berliner Senator für Volksbildung dürfte es nicht unbekannt gewesen sein, daß Gottfried Benn sich eine Gesamtausgabe seines Lebenswerkes sehnlich erhofft. Dieser Wunsch des Dichters ist nicht erfüllt worden. Sollte es wirklich unmöglich gewesen sein, bei einigem gutem Willen die Mittel aufzutreiben, deren es zur Subventionierung dieser Gesamtausgabe bedurft hätte? Eine generöse Handlung dieser Art wäre ein Ruhmesblatt in der Geschichte des Berliner Senats gewesen. Aber er hat offensichtlich das stolze Bekenntnis Benns, daß sein Gedicht an niemanden gerichtet sei, als ein ausdrücklich an ihn adressiertes verstanden. R. H.

## EIN LOGBUCH DER HÖLLE

Cesare Pavese: Das Handwerk des Lebens. Tagebuch 1935-1950. Aus dem Italienischen von Charlotte Birnbaum. Claassen Verlag, Hamburg 1956. 416 Seiten. 15.80 DM

Die echten, die großen Tagebücher enthüllen nur, wie undurchdringlich das Geheimnis eines Menschen ist. Was sie enthüllen, die tausend Einzelheiten und Fakten des äußeren und inneren Lebens, das läßt sich dann nur mit viel Willkür zu so etwas wie einer Biographie zusammensetzen, zu einer unzureichenden Chronologie von Daten, Namen und Zitaten, nicht zu vergessen die hypothetische Optik des Biographen. Wie will man einem solchen Logbuch der Hölle jene literarische Zuordnung geben, die dem tieferen Verständnis des Werkes dienende Wertung, solange man nicht in der Lage ist, sich über das künstlerische Gesamtwerk ein Urteil zu bilden? Denn es ist eine bemerkenswerte Paradoxie unseres literarischen Betriebs, wenn man, wie hier bei dem Italiener

Cesare Pavese, beinahe vorweg die intimsten Dokumente vorgelegt erhält statt des eigentlichen Werkes; auf deutsch liegt von ihm bisher nur ein einziger Roman, „Junger Mond“ (Claassen Verlag 1954), vor. Ein einziger Roman, wahrscheinlich der stärkste und künstlerisch reifste, ohne Zweifel ein außerordentliches Werk – aber doppelt schneidend, kraß und bestürzend deshalb gerade die Antithese dieses Schaffens im Tagebuch, die Qual der menschlichen Existenz, die in der Kunst zwar Erlösung suchte, aber die Freiheit im Selbstmord zu finden hoffte. „Nicht Worte. Eine Geste. Ich werde nicht mehr schreiben“, lautet die letzte Eintragung des 42jährigen im Sommer 1950, bevor er seiner Existenz aus eigenem Entschluß den Punkt setzte wie der ihm mehr als einmal verwandt scheinende Kleist; wie Kleist hätte Pavese jedenfalls bekennen dürfen: „Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war.“

Die alte und zähe These, daß die Kunst das Leben sublimiere, daß der Schöpfer von Kunstwerken der unablässig nagenden Zeit das Glück der bewahrten Zeit entgegenzusetzen habe, wird

hier wieder zu dem Literatensprüchlein, das sie stets gewesen ist. Es gibt nichts, was den Gegensatz von Kunst und Leben aufhebt oder ins Versöhnliche lügt, er wird nur um so schneidender und böser, je bewußter er wird. Einer der bestechendsten Züge Paveses ist die Hellsicht, mit der er etwa die Psychoanalyse als Bereicherung des künstlerischen Bewußtseins anerkennt und sie zugleich schroff als seelische Therapie, als Heilerin und Retterin ablehnt. Er will ohne Erleichterung in seiner Tragik stehen, was andere Krankheit nennen, heißt bei ihm bezeichnenderweise Schuld. Modern, exemplarisch modern ist auch der immer wieder aufgenommene Versuch, einen moralischen Konflikt mit ästhetischen Mitteln aufzuheben. In diesem heroisch scheiternden Italiener ringt eine unausrottbare mystische Religiosität mit einem desperaten Fatalismus von teils wissenschaftlicher, teils landschaftlich-mythischer Herkunft, kein Wunder also (und recht häufig in Italien), daß auch der Kommunismus darin Platz hat. Unausgesetzte, fanatisch gewissenhafte Reflexion macht die Tage und Jahre zu einem kaffaeskien Prozeß, das Denken hemmt die Erfahrung, lähmt die menschliche Anschlußfähigkeit und steigert die Spannungen ins Unerträgliche. Dieses Dokument einer geradezu unmenschlichen Aufrichtigkeit verschweigt natürlich auch nicht den physischen Defekt, der alle erotischen Kontaktversuche illusorisch macht, der dazu verleitet, um Mitleid zu betteln, wo Liebe gesucht wird, der in jenes unheilvolle Verhältnis zum Leid führt, das der Autor durchaus zutreffend Masochismus nennt. Am 3. März sieht er die Amerikanerin wieder, die hoffnungslos geliebte C. Am 25. desselben Monats trägt er ein: „Man tötet sich nicht aus Liebe für eine Frau. Man tötet sich, weil eine Liebe, irgendeine Liebe, uns in unserer Nacktheit enthüllt, in unserem Elend, unserer Wehrlosigkeit, unserm Nichts.“ Sein Meisterwerk „Junger Mond“ trägt die Widmung „For C. Ripeness is all“. Ripeness? Wie reif, wie vollendet ist dieses Werk, diese bukolisch-melancholische Ballade von der Heimkehr in die nie mehr erreichbare Heimat! Ist diese Reife „alles“? Ist sie ein Triumph? „Es bleibt, daß ich jetzt weiß, welcher Triumph mein höchster ist – und zu diesem Triumph fehlt das Fleisch, fehlt das Blut, fehlt das Leben. Ich habe auf dieser Erde nichts mehr zu wünschen außer jener Sache, die fünfzehn Jahre Bankrott nunmehr ausschließen.“

Und doch wäre es töricht oberflächlich, die Tragödie Cesare Paveses auf den persönlichen Fall, auf die klinische Diagnose zu beschränken

und dann nicht einmal ganz frei von anrüchiger Komik – dies wäre sogar sehr töricht, obgleich so ein schonungsloses Dokument ohne das Gegengewicht der Werke leicht mißdeutet wird. Flagrant bei Pavese ist die vom Gedanklichen her kommende Kompromißunfähigkeit der Umwelt, der Gesellschaft gegenüber. Verlernt scheint die Weisheit des auf halbem Wege Stehenbleibens, das sorgfältige Ausloten der zuträglichen Distanz zu Menschen und Dingen; vielmehr ist jeder Schritt schon bedrohlich vorbelastet durch Analyse und Reflexion, Unbefangenheit kann nur noch künstlich hergestellt werden, die ganze Dimension der Spontanität scheint verkümmert. Hohe Intelligenzen wie Pavese geraten dadurch in jene Gefahrenzone der Persönlichkeit, wo der Geist nicht mehr zur praktischen Lebenskontrolle eingesetzt wird, sondern unversehens in den Dienst des Ressentiments tritt. Fraglos ist die Tendenz zu diesem Umschlag in unserer Zeit im Wachsen, und widerstandsfähig zeigen sich nur Künstler, die, wie Gottfried Benn es formuliert, über „ein Gehirn mit Eckzähnen“ verfügen. Die extreme Zurückgeworfenheit des Künstlers auf sich selbst kann zu den verschiedensten Haltungen führen, von der schweigenden Abkehr bis zum lauten Hohn, von der Konversion bis zur Glaubenslosigkeit des artistischen Weltbildes. Aber sie sind allesamt nur der tragische Ausdruck jener Krise des modernen Bewußtseins, die man gemeinhin das technische Zeitalter nennt. Ein Opfer wie dieser junge Cesare Pavese zeigt, wieviel Größe noch im Scheitern, wieviel Haltung noch im Untergang sein kann.

Berlin

Walter Lennig

## IM SCHATTEN DES FASCHISMUS

Alberto Moravia: Die Gleichgültigen. Roman. Aus dem Italienischen von Dorothea Berensbach. Verlag Kurt Desch, Wien-München-Basel 1956. 412 Seiten. 15.40 DM

Vor nicht ganz fünf Jahren, im Herbst 1951, hat Alberto Moravia mit seinem Roman „Il Conformista“ von neuem bewiesen, daß er Italiens bedeutendster lebender Romancier ist und wohl der bedeutendste italienische Erzähler seit Italo Svevo überhaupt. Selbst diejenigen, die Moravia als unmoralisch zu verdammen pflegen, halten „Il Conformista“ – schon der Titel ist ein Stück vehementer Zeitkritik – für seinen besten Roman.



Trotzdem ist er bis heute nicht ins Deutsche übersetzt, ebensowenig wie die meisten „*Racconti Romani*“, in denen sich Moravias Stil der ruckhaften Desillusionierung am fulminantesten offenbart. Statt dessen präsentiert der Verlag Kurt Desch, dem man etwas mehr Wagemut und Konsequenz (und einen besseren Übersetzer!) für seine Bemühungen um diesen Autor wünschen möchte, jetzt „*Die Gleichgültigen*“, Moravias ersten Roman, mit dem der 22jährige seinen Ruhm begründete.

Das Buch ist – außer für Moravias literarische Biographie – nicht mehr allzu wichtig. Es zeigt sich, daß kein Avantgardismus so schnell ranzig wird wie – gottlob! – der naturalistische. Die widrige Exaktheit, die hier auf die Wiedergabe alles Geschlechtlichen verwandt ist, wirkt heute nicht nur unnötig, sondern sogar etwas hausbacken. Daß unsere Existenz zu einem beträchtlichen Teil animalische Existenz ist – diese Erkenntnis wirft uns nicht mehr um; wir haben sie, ohne Schaden zu nehmen, inzwischen verarbeitet. Wichtig – und damit bekommt der späte Import doch noch einige Bedeutung, weil er dazu beiträgt, das literarische Phänomen Moravia zu erklären –, wichtig ist das Erscheinungsjahr des Buches: 1929. Moravia schrieb unter dem Faschismus, das heißt: er bewegte sich in einem ästhetisch-intellektuellen Raum, der, mochte er auch erheblich größer und reicher an Möglichkeiten sein als derjenige, den der Nationalsozialismus der Intelligenz ließ, doch eine scharfe geistige und stilistische Begrenzung bedeutete. Die humanistische Intelligenz, so bemerkt der verstorbene Cesare Pavese sehr aufschlußreich in seinem Tagebuch, habe die Möglichkeit gehabt, „bizarren zu werden“ und „das Spiel zynisch zu nehmen“. Diese Situation hat Moravias Stoffwahl bestimmt, und sie hat seinen Stil geprägt. Dies so sehr, daß er auch heute noch die Maske zynischer Indifferenz trägt und daß es auch heute noch so scheint, als spielten seine Romane und Erzählungen in einer Zeit außerhalb der Zeit, obwohl die meisten von ihnen (und bezeichnenderweise auch die nach dem Zusammenbruch des Faschismus entstandenen!) zur Zeit des Faschismus spielen.

Diese komplizierte seelische Situation, die nicht ohne Tragik ist, enthüllt sich uns in den „*Indifferenti*“. Hier wird deutlich, daß wir die Tribschicksale, die Moravia mit kalter Besessenheit immer wieder gestaltet, politisch oder doch: auch politisch zu deuten haben. Die Gleichgültigen

dieses Buches und vor allem sein eigentlicher Held, der junge Michele, sind nicht bloß Gefühlsarme. Es sind Menschen, die ihre bessere Natur hinter Indifferenz und scheinbarem Zynismus verbergen. Sie stehen damit stellvertretend für alle diejenigen, die sich gegenüber dem Faschismus tarnen mußten oder die – wie später in „*Il Conformista*“ – schwach genug sind, sich dem tyrannischen Anspruch einer gleichmacherischen „*Normalität*“ zu unterwerfen. Die seelische Pathologie ist so bei Moravia sehr ausdrucksvoll mit der politischen und sozialen verquickt. Selbstverständlich bleibt das in dem vorliegenden Roman ganz unter der Haut. Es gibt keinen greifbaren politischen Aspekt, das Wort Faschismus fällt nicht, die Gestalten leben in einem abstrakten Raum, dem Raum ihres Unbehagens. Doch unter dem historischen Blickwinkel erhält ihre Indifferenz, die sonst nur Selbstaufgabe, Verfall und zynische Passivität wäre, eine gewisse Moral – sie wird zum heimlichen Widerstand.

Berlin · Günter Blöcker

#### NATURALIST UND ROMANTIKER

John Steinbeck: *Stürmische Ernte*. Roman. Aus dem Amerikanischen von Alfred Kuoni. Verlag der Arche, Zürich 1955. 335 Seiten. 13,80 DM

John Steinbeck: *Wonniger Donnerstag*. Roman. Aus dem Amerikanischen von Harry Kahn. Diana Verlag, Konstanz—Stuttgart 1956. 346 Seiten. 13,80 DM

Wie gut, wie fair, wie hilfreich wäre es doch, wollten die Verlage sich der geringen Mühe unterziehen, zur Jahreszahl der Übersetzung auch die der Originalausgabe zu fügen! Welche Mißverständnisse könnten auf diese Art bei unbefangenen Lesern vermieden werden! Vornehmlich, wenn es sich um Bücher handelt, deren zeitkritischer Aspekt unverkennbar ist, mögen sie auch noch so zeitlose Qualitäten aufweisen. Das Durcheinander in der Erscheinungsweise von Werken ausländischer Autoren in deutscher Sprache ist ohnehin verwirrend genug, wenn auch nicht immer aus guten, so doch aus oft einsichtigen Gründen. Und John Steinbeck ist für diesen Übelstand ein nur allzu gelungenes Beispiel. Welch ein Puzzle-Spiel ist es, die deutschen Versionen seiner Bücher nach der Zeit ihrer Entstehung zu ordnen: „*Die Früchte des Zorns*“, „*Gabilan*“, „*Die wilde Flamme*“, „*Die Straße*

der Ölsardinen“, „Das Tal des Himmels“, „Jenseits von Eden“, „Von Mäusen und Menschen“, „Die Perle“ und wie sie alle noch heißen.

Nun also diese beiden Neuerscheinungen, von denen nur „Wonniger Donnerstag“ (1954) eine Nouveauté ist, „Stürmische Ernte“ jedoch auf das schon ehrwürdige Alter von zwanzig Jahren zurückblicken kann. Immerhin ist es interessant, diese beiden Bücher nacheinander zu lesen. Denn beide Steinbecks sind in ihnen enthalten: der kräftige Gesellschaftskritiker und der Idylliker, der Naturalist vom Stamme der Dreiser oder Sinclair und der Romantiker, der Kenner der Gruppenseele und der Freund der menschlichen Individualität, beide Male aber der unverbrüchliche Freund der Beladenen, der kleinen Helden. In dieser letzten Qualität reicht sich der Autor Steinbeck über die Jahre hinweg selbst die Hand, so grundverschieden diese zwei Bücher auch sonst erscheinen mögen.

„Stürmische Ernte“ ist der Roman eines von zwei Agitatoren angestifteten Streiks, den Wanderarbeiter während einer Apfelernte in Kalifornien inszenieren. Ein bitteres, konsequentes Buch, in dessen Mittelpunkt Mac, der Agitator, steht, „das verrückteste Gemisch von Grausamkeit und Hausfrauensentimentalität, von klarer Einsicht und rosaroter Brille“. Sein Ziel ist es, die Gegensätze zwischen den Arbeitern und ihren Ausbeutern, den Plantagenbesitzern, zu verschärfen, mit allen Mitteln, mit Blut und Brand, auch wenn er selbst diese Mittel scheußlich findet. Recht und Unrecht, Terror und Schuld sind bei Steinbeck gleichmäßig verteilt; alle befinden sich im Widerstreit mit sich selbst, sobald sie ihr eigenes Innere befragen. Aber das wäre Luxus. Niemand kann ihn sich leisten, das bittere Ende ist unausweichlich.

Die Dramatik des Romans ist bestechend, die Psychologie des von seinen Anschauungen getriebenen Agitators mit verblüffender Schärfe gesehen, ermüdend nur wirkt bisweilen der atemlose Naturalismus der Sprache. Doch mag daran auch ein gut Teil Schuld die Übersetzung tragen, die einen wahrhaft niederschmetternden Eindruck auch dem hinterläßt, der sie nicht mit dem Original vergleichen konnte. Selbst wer solche Ausdrücke wie öffentliche Sprechstation statt Telefonzelle, Fahnder statt Spitzel, sanitärische Maßnahmen statt sanitärer als mundartliche Eigenheiten gelten lassen will, findet noch genügend nicht mehr entschuldbare Ungereimtheiten.

Da ist denn die Übertragung vom „Wonnigen

Donnerstag“ eine rechte Erholung. Nicht nur des freundlichen Inhalts wegen, sondern auch weil das Werk gereifter und reicher ist. In diesem Roman haben wir eine Fortsetzung der „Straße der Ölsardinen“. Einige Figuren hat der Autor sterben lassen (der Krieg lag dazwischen), andere hat er aus Monterey verbannt, der Stamm aber, Mack, Hazel und ihre Freunde, vor allem aber der liebenswerte Doc sind geblieben, und als neue Attraktion hat Steinbeck neben Joseph Maria Rivas, zu dem das Betrügen gehört wie der Frack zum Kellner, die kleine Suzy eingeführt, deren Bestimmung es ist, nach einer Zwischenstation im Freudenhaus „Flotte Flagge“ den guten Doc zum Mann zu gewinnen. Das klingt leicht shocking. Aber der augenzwinkernde Humorist Steinbeck, der Freund der Außenseiter, macht uns das durchaus plausibel. Denn Doc, der über einer wissenschaftlichen Abhandlung brütet, ist sehr mit sich selbst im unreinen. Die piffige Einfalt der Leute von der Cannery Row hat bald heraus, woran es bei ihm fehlt: er braucht eine Frau, eine richtige Frau, das Leben „à la carte“ ist ihm nicht mehr bekömmlich.

Von dieser allgemeinen bis zur eigenen Einsicht bei Doc, von dieser Ausgangsposition bis zum happy end führt ein verschlungener, von Tränen, listigen Freundschaftsbeweisen, Zweifeln, Skrupeln und Drolerien reichlich gesäumter Weg. Im Gegensatz zur „Schwierigen Ernte“ zeigt Steinbeck hier ein „unüberbietbares Beispiel für den Kollektivausbruch von Herzensgüte und Edelmut einer Menschengemeinschaft“, freilich ohne ins Sentimentale abzurutschen.

Frankfurt/M.

Hans Schwab-Felisch

#### TRÄUME MIT UND OHNE QUARTIER

Carola Lepping: Bela reist am Abend ab. Roman (Charles-Veillon-Preis). S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main 1956. 148 Seiten. 8.80 DM

Hans Bachmüller: Kein Quartier in Träumen. Roman. Agis-Verlag, Krefeld und Baden-Baden 1955. 243 Seiten. 11.80 DM

Die Erstlingswerke der beiden jungen Autoren müssen gewissermaßen gegen den Strich gelesen werden, als ein notwendiger Ausfluß, bevor das „erste Werk“ möglich wird. Was bis jetzt vorliegt, bleibt immer noch ein Rest Schulaufsatz, und der Kritiker fühlt sich dauernd versucht, formale Schwächen schulmeisterhaft anzukreiden. Der Carola Lepping möchte man ihre zahllosen

„ach“ und „oh“ nachrechnen (man käme dabei auf dreistellige Zahlen), man möchte sie gelinde darauf hinweisen, daß man einen Satz auch anders als mit „Und...“ beginnen kann und daß Adjektive, in langen Listen aneinandergereiht, zwar Zeilen füllen, sonst aber auch nichts; vor allem nicht eine hundertfünfzig Seiten lange Klage, die darum auch immer nur bis zu einem fetischisierten „Grenzenlosen“, „Randlosen“, „Lichtlosen“ gelangt, das heißt: unverbindlich privat und abstrakt bleibt.

Bei Hans Bachmüller wird der Aufbruch aus den Provinzen der Subjektivität zwar schon im Titel programmatisch angekündigt, die Sprache zeigt hingegen, daß selbst die Absage an den Traum noch ein Traum bleibt, weil alle Worte sich selbst zulächeln, nur den Wortschatz des Autors präsentieren, dem seine Formulierungen zu viel Spaß machen, als daß für den Leser auch noch etwas übrigbliebe. „Die Nacht schwängerte ihre Traumzungen ins Zimmer, züngelte blühend ins Blut“ – „Was kostet die Welt? Geld ist Gott... Man zahlt schließlich in bar. Und kann für sein Geld was verlangen. Bar von Herz.“ – Üppige Metaphern neben mageren Klischees, feierliches Pathos mit Anklängen ans Lutherdeutsch neben schnoddrigen, an Arno Schmidt geschulten Verkürzungen. Die Problematik der Form ist hier, wie auch bei Carola Lepping, zugleich die des Inhalts. Es kommt gar nicht zu einer Spannung von Stoff und Form, weil es nur Form gibt, subjektive Form, die sich als ihr eigener Inhalt setzt.

Carola Lepping macht daraus kein Hehl. Ihre Technik, der längst schon für alle Verklemmungen manipulierbar gewordene monologue intérieur, dreht sich rührend ehrlich im Kreis um die privatesten Nöte eines Mädchens an dem Tage der Abreise aus ihrer ärmlichen kleinen Welt in das „Unbekannte“. Belas Ängste (etwa vor den Vögeln, die in ihre Träume einbrechen), ihre Klage (etwa darüber, daß sie den schmutzigen Bach neben dem Haus nicht geliebt hat), ihre Hoffnung („große grüne Lampen der Hoffnung“ auf irgendeine blaue Blume) wiederholen, ins Psychologische verniedlicht, getreu die Delirien der konformen gesellschaftlichen Ideologien, Verdrängungen, Projektionen bis zu dem „Oh, die Menschen sind gut! Im Grunde muß man sie lieben“.

Hans Bachmüller erlaubt seiner „sehr blonden“ Heldin Christiane, dies ausgiebig zu tun. Um sie auf ihrer Odyssee durch das Nachkriegsdeutschland glücklich vom 17. zum 24. Lebens-

jahr zu geleiten, greift er ihren Träumen, Reflexionen und Affären tatkräftig unter die Arme und läßt dabei nichts aus an Delikatessen und Exzessen, aber auch nichts an Banalitäten und altklugen Raisonsnements. Das ergibt ein hübsches Bilderbuch von dem, was ein Primaner sich so unter „Leben“, „Liebe“ und „Wahrheit“ vorzustellen pflegt, zusammenkomponiert nach dem Schema zahlloser spätrexpressionistischer „Passionen“ mit beliebig auswechselbaren Leidensstationen auf dem Marsch von der Unschuld zur Geburt des Neuen Menschen. Alle Wandlungen der Christiane aber bleiben bloße Versicherung, weil alles vorher emphatischer Leerlauf einer Phantasie war, die mit ihrem Aufgebot an Schiebern, Lesbierinnen, Flagellanten, Bohemiens, Propheten und Snobs auch noch in der Selbstkritik der sich absplulenden Handlung ein Moment von Willkür enthält, das im sprachlichen Habitus sich selbst zur Lust wird. – Ebenso willkürlich erscheint Belas Abreise. Der larmoyante Ton ihrer Konfessionen und Assoziationen, die dauernd als Drohung oder Verlockung „das Andere“ halluzinieren, verkündet doch nur das narzistische Einverständnis mit der eigenen Misere. Es ist die Misere aller. Aber das gerade wird verdeckt.

Hinter dem Mißlingen dieser beiden Romane steht die Überschätzung der Möglichkeiten einer Sprache, die sich nicht mit jedem ihrer Worte an der Sache mißt, nämlich am Stoff und seinem eigenen Ausdruck von Leid. Die Fabel soll leisten, was nur die Sprache leisten kann. Epische Sprache aber gibt es nur, wo es Welt gibt. In den Versuchen der beiden jungen Autoren bleibt die Welt Traum, die Sprache Parlando oder Parole.

Darmstadt

Karl Markus Michel

## MYTHOS UND GEGENWART

Vincent Cronin: Die goldene Wabe Sizilien. Aus dem Englischen von Hermann Stresau. Scherz & Goverts Verlag, Stuttgart 1956. 327 Seiten. 17,80 DM

Seitdem Heinrich Schliemann Troja nach den Angaben Homers suchte und fand, sind Mythen und Legenden nach ihrem historischen Wahrheitsgehalt befragt worden. Der junge Engländer Vincent Cronin fand bei Diodor, dem Siziliengriechen, der im Rom des Kaisers Augustus seine Weltgeschichte schrieb, ausführliche Berichte über den sagenhaften Erbauer des kretischen Labyrinths, Dädalus. Dieser „erste“ Erfinder, Baumeister, Goldschmied und Künstler ist so sehr



das menschliche Ab- und Vorbild des Gottes Hephästus, daß auf einem alten Vasenbild Hephästus als Dädalus bezeichnet werden konnte, woraus Karl Kerényi in seiner „Mythologie der Griechen“ auf die ursprüngliche Identität beider schließt.

Dädalus, dieser ins Mythische gerückte menschliche Ur-Typ, galt dem Diodor aber als historisch. Guten Glaubens erzählt er von seiner Flucht nach Sizilien – nur die Version, nach der der Meister sie auf Flügeln aus Wachs zurückgelegt hätte, verweist er ins Reich der Sage – und berichtet, wie der glücklich in Sizilien Gelandete der Aphrodite (die, streng genommen, damals noch Astarte hieß) in ihrem berühmten Heiligtum auf dem Berg Eryx ein besonders wohlgelungenes Werk seiner kunstfertigen Hände als Weihgeschenk darbrachte: eine goldene Honigwabe.

Mit einer ansprechenden Mischung aus kühn spekulierender Gelehrsamkeit und angelsächsisch-urbaner Selbstverspottung bemächtigt sich Vincent Cronin dieser Geschichte aus der „Historischen Bibliothek“ Diodors und macht sie zum Anlaß und poetischen Leitmotiv seines Sizilienbuches. Er sucht das Werk des Dädalus – oder gibt vor, es zu suchen – auf allen Pfaden Siziliens, in allen historischen Schichten und unter manchem Aspekt; er stellt anheim, es konkret als das von Diodor beschriebene Ding zu begreifen oder es als mythisch-religiöses Symbol oder allenfalls als eine Umschreibung für die Einführung der Bienenzucht zu deuten. Und am Ende findet er die Wabe, wie ein Dichter sie finden mochte: im Felsengrab der Totenstadt von Pantalica. Das Grab ist für Menschen unzugänglich, nur die Bienen durchschwirren den Spalt, und ein Sonnenstrahl läßt die Wabe golden schimmern.

Das alles ist hübsch, es ist gescheit, voll Witz und poetischem Reiz, und es zeigt wie im Spiel die mannigfachen Möglichkeiten, Mythos und Legende auszudeuten: neben der psychologischen, die in Gestalten und Gesten der Götter- und Heldensage menschliche Ur-Typen und Ur-Vorgänge erkennen will, auch die historische, und zwar in Hinblick auf eine bestimmte „historische“ Figur ebenso wie auf einen bestimmten Entwicklungsabschnitt. Dabei dient dem Autor als Argumentationsmaterial schlechthin alles, was er auf Sizilien sieht oder über Sizilien weiß: die Geschichte der griechischen Siedlungen auf der Insel wie die Poesie Pindars und Theokrits, die Kunst Siziliens und seine Folklore. Da ihn aber Sizilien im Ernst doch mehr interessiert als die Frage nach der Bedeutung jener Stelle bei Diodor, schrieb er –

über weite Strecken den Anlaß scheinbar vergessend – ein ungewöhnlich kenntnisreiches und anschauliches Buch über diese Insel, die gewiß nicht zufällig eine über Jahrtausende dauernde politische und geistige Geschichte aufzuweisen hat.

Am lebendigsten scheint dem Autor gerade die Darstellung der entlegeneren Epochen dieser Geschichte gelungen zu sein, die der frühen griechischen Siedlungen (Akragas-Agrigento und Syrakus), immer auch mit dem Blick auf die Entwicklungsformen der griechischen Götterlehre. Die Katakomben von Syrakus bringen dann freilich auch die frühchristliche Zeit ins Spiel, und Palermo und Sizilien unter den Normannen mit ihrem wahrhaft kosmopolitischen Hof begeistern ihn zu schönen Seiten. Die Ausflüge in den sizilianischen Alltag von heute wird man hinnehmen, ohne sie – falls man ihn ein wenig kennt – sehr relevant zu finden. Sie bleiben, gemessen an den „historischen“ Teilen, ein wenig am bloßen Augenschein der touristischen Impression hängen.

Der große Reiz dieses Sizilienbuches liegt in der Leichtigkeit, die hier alles andere als Ungewichtigkeit ist, mit der es eine einzigartige Verschränkung von Kulturen auf dem engen Raum dieser Insel anschaulich macht, liegt in der holden Kraft seiner Sprache, mit der es den Leser mitnimmt auf eine Reise, die zugleich in die Quer und die Länge und in die Tiefe der Zeiten geht.

München

Herbert Schlüter

#### BILDER, BERGE VOM ATHOS

Erhart Kästner: Die Stundentrommel. Vom heiligen Berg Athos. Insel-Verlag, Wiesbaden 1956. 256 Seiten. 13,50 DM

Erhart Kästner, als Griechenlandfahrer uns schon seit seinen „Ölbergen, Weinbergen“ bekannt, ist ausgezogen, den Berg Athos zu erwandern, den uralten Mönchsberg, der als östlicher Finger der Chalkidike sich waldreich bis zu seinem 2000 Meter hohen Marmorgipfel aus der blauen Ägäis erhebt. Seine Absicht war, die griechische Antike durch das griechische Christentum in den Blick zu bekommen, Urgriechisches und Urchristliches in einem Bild zu sehen. Ob das möglich ist, mag man bezweifeln, daß man aber in den byzantinischen Bereich gehen muß, wenn man vom Frühchristlichen, soweit es heute noch lebt, etwas erfahren will, ist gewiß, und wie einem der Geist des frühen Christentums am reinsten in dem Wunderwerk der Hagia Sophia in Konstantinopel begegnet, so mag man in der über tau-

sendjährigen<sup>77</sup> Mönchsrepublik des Athos noch etwas von der gläubigen Inbrunst der Wüsten-eremiten, der ersten Kirchenväter, verspüren.

Freilich, wer wirklich etwas vom Leben auf dem Athos erfahren will, muß dieses Leben mit-leben, muß selbst Lebenszeit einsetzen – wer als Reisender dorthin kommt, und wandere er wie Kästner in zwei Jahren zweimal wochenlang von Kloster zu Kloster, von Zelle zu Zelle und gehe den einsamen Höhenweg über die Halbinsel, 1000 Meter über dem Meere, aus, der wird sich immer in einer „fatalen“ Situation finden: „auf Besuch, was kann man da überhaupt sehen?“ So macht Kästner gar nicht erst den Versuch, uns über den Athos zulänglich informieren zu wollen, auf höchst persönliche Weise vielmehr schreibt er auf, was er gesehen hat, aber er begnügt sich nicht mit Reflexen und Impressionen, er macht sich zum Medium, er ist offen, die Liebe macht ihn sehend, und so reden die Dinge und Menschen zu ihm. Dabei ist ihm das Beiläufige, das Zufällige, ein Brunnen am Weg, ein Tag am Meer, über den „nichts Besonderes“ zu berichten ist, genauso wichtig wie der Besuch in den Klöstern, wie Gespräche mit Äbten und Eremiten, wie Ikonen und Gottesdienst. Alles, was ihm begegnet, sieht er so lange an, bis er das Wesenhafte wahrnimmt, und so erstet ihm aus unzähligen Bildern ein Bild dieses Berges in seiner großartigen Natur, mit seiner Aura mystischer Frömmigkeit, seiner Zeitenthobenheit, seiner Stille, seiner „evangelischen Freiheit“.

Für seine Niederschrift hat Kästner aus der Form des überarbeiteten und komponierten Tagebuchs mit dem gelenkigen Nebeneinander von Skizze und Bild, von Einfall und Meditation, von anscheinend nur zufällig Verbundenem, seinen eigenen, unverwechselbaren Stil entwickelt. Er zeigt sich als ein Mann von kräftiger Sensibilität, von temperamentvoller, unverbildeter Intelligenz, von bewegendem Ernst und, erfreulicherweise, von immer wachem, natürlichem Humor. Seine Sprache, zarter wie starker Wirkungen in gleicher Weise mächtig, fängt auch das auf, was zwischen und hinter den Erscheinungen webt. Nur gelegentlich überformt, überinstrumentiert er sie etwas, denn findet sich merkwürdigerweise hie und da ein Abbiegen in unverbindliches Ästhetisieren, doch man nimmt das als Tribut an die Zeit in Kauf.

Je tiefer Kästner in den Geist des Athos eindringt, um so stärker wird ihm dessen Gegensatz zu unserer westlichen Welt der Zwecke, des

unablässigen Tuns, der hochmütigen Wissenschaft bewußt. Am stärksten bei den Einsiedlermönchen, die, in einer Höhle oder Hütte, nur mit dem Allernötigsten, mit Nichts nach unseren Begriffen, oft über ein Menschenalter lang in der freudigen Gelassenheit ihres gotterfüllten Seelenfriedens leben. Immer wieder kommt ihm dabei die Gestalt des Faust in den Sinn, des „Forschers“, der nach der alten Sage ja „Werkzeug und Beute des Teufels“ ist – und Goethes Faustdichtung, wo endet sie? In felsiger Einöde, bei den Anachoreten, also auf einem „Athos“, dem „eigentlich unaufstischen Ort“.

Doch wäre es falsch, Kästner etwa auf kulturphilosophische Dogmen oder gar auf Rezepte festlegen zu wollen. Dazu ist er zu sehr „Grieche“. Auch hütet er sich vor Romantizismen. Er sieht den Athos nicht „im romantischen Licht als Möglichkeit für einen Abendländer“, wie Fallmerayer es noch tat, er weiß: „uns schlugen die Pforten lang zu“. Was er gibt, sind Bilder. Damit begnügt er sich, darin erweist er sich als Dichter. Er preist uns den Athos nicht als Rettung, aber er glaubt wohl, daß vom Bild dieses Berges ein Licht auch auf unsern westlichen Weg fallen könne, den wir nach unserm Gesetz gehen müssen. München

Herbert G. Göpfert

#### AHNUNG DER ZEITENWENDE

Max Brod: Armer Cicero, Roman. F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung, Berlin-Grünwald 1955. 298 Seiten. 9,80 DM

Armer Cicero – so könnte man auch angesichts des historisch beglaubigten Bildes des römischen Staatsmannes sagen, in mehrfacher Hinsicht: einmal weil dieser relativ Anständigste unter den Prominenten der römischen Revolution ein Opfer eben desjenigen seiner Charakterzüge wurde, der ihm einen höheren menschlichen Rang verleiht, seines republikanischen Idealismus nämlich; zum andern hat gerade die deutsche Geschichtsschreibung Drumanns und Mommsens ihn in Grund und Boden verdammt, ein Urteil, das für Generationen nachwirkte. Ciceros Schwächen stehen außer Frage: seine Eitelkeit, seine Unentschlossenheit, sein zeitweiliger Mangel an Mut, während er doch in allen drei Hinsichten, zumindest was Entschlossenheit und Mut anlangt, auch das Gegenteil von jenen Schwächen bewiesen hat. Vor allem bedarf es der Feststellung, daß hier ein geistig gesinnter Mensch, ein Mensch mit einem gebildeten Gefühl für Moral und Ethik als Poli-

tiker in das vielleicht korrupteste Staatswesen geriet, das es je gegeben hat.

Alles das, hier nur angedeutet, hat denn doch zu einer Art von Rehabilitation Ciceros geführt, die im Auslande gar nicht nötig war, da es dort eine ciceronianische Tradition gab, die sich aber auch in Deutschland vor 1933 schüchtern zu regen anfang, als außer einigen Facharbeiten auch ein Publizist, Herbert Eulenberg, das Bild Ciceros ein wenig feuilletonistisch wiederherstellte. Auch im Dritten Reich gab es Studien (Gelzer, Willrich), aber sie konnten über die Fachhistoriker hinaus kaum Wirkung finden. Max Brod legt nun einen Roman vor, der zeitlich die beiden letzten Jahre Ciceros umfaßt, zunächst breit schildernd, dann etwas kursorisch die Zeit nach der Ermordung Caesars, in der Cicero sich wieder in die Politik einzuschalten sucht, und wieder etwas mehr andante in der Erzählung von Ciceros erschütterndem Ende. Was dem Roman die etwas willkürliche Eigentümlichkeit gibt, ist die Einführung einer Parallelfigur, des Philosophen Antiochus von Askalon nämlich, ein leichter Anachronismus, sofern dieser Antiochus in Wirklichkeit schon seit Jahren tot war. Brod läßt den Stoiker einige Zeit im Essener-Kloster am Toten Meer verbracht haben (das vor einigen Jahren ausgegraben wurde im Zusammenhang mit den dort entdeckten essenischen und Bibelhandschriften), was freie Erfindung sein dürfte, für den Roman aber wesentliche Aspekte ergibt. Erfindung dürfte auch das Ende der Publilia sein, Ciceros zweiter Frau, von der er sich nach kurzer Ehe scheiden ließ. Hier läuft ihm die „Liebliche“, die man gern in dem das Buch schmückenden pompejanischen Bildnis erkennen möchte, zu einer dionysischen Sekte davon und wird von ihrem ob dieses unrömischen Verhaltens erzürnten Bruder ermordet. . . . Man sieht vielleicht schon: es kam Brod mehr auf die geistig-sittlichen Probleme an, in die er seine Figuren hineinstellt, weshalb auch die Figur Caesars fast ganz im Hintergrunde bleibt, mit Ausnahme seines Besuchs bei dem Konsular, an dessen Ende die beiden heimlichen Gegner am Meeresstrand friedlich Muscheln suchen und mit flachen Kieselsteinen werfen. Dergleichen ist eindrucksvoll, wie denn der Roman an solchen Eindrücken nicht arm ist, wenn auch eine Neigung zur Diskussion keineswegs unterdrückt ist. Das ist dem Gegenstand, einem geborenen Diskutierer und Rhetor, durchaus angemessen: darin aber verläßt Max Brod das Gebiet der Tatsachen, um tiefer in die

Historie zu dringen: Cicero, der philosophische Mensch, in der Auseinandersetzung mit einem späten griechischen Philosophen zur letzten Größe des Verzichts heranwachsend. Der Autor spürt auf, was in der Zeit gelegen haben mag wie ein leiser Ton der Hoffnung: Gedanken der Stoa, des Essenertums und eine vorchristliche Ahnung der Zeitenwende. Auch der Grieche Antiochus erfährt das in seiner Weise: er hat einmal zwischen zwei Frauen gestanden, die er liebte, und auch er lernt den Verzicht. Er wird nicht auf seine Philosophen-Insel zurückkehren, sondern wird in Rom bleiben, er wird kämpfen und verkünden, „wie Cicero, der zuletzt den rechten Weg gesehen hat“.

Armer Cicero – der Titel mutet etwas sentimental an für einen Mann, der schließlich als Überwinder aus der Sache hervorgeht. Es ist nicht die empirische Figur des römischen Redners, der vielleicht – immerhin befinden wir uns noch nicht in christlicher Zeit, und erst Mark Aurel ist kein antiker Römer mehr, aber noch kein Christ! – sehr viel einfacher konstruiert war; es ist eine historische Figur, die zum ahnenden Träger des Gedankens wird, daß alle irdische Macht vergänglich ist nicht nur, weil sie der Zeit ihren Tribut zollen muß, sondern weil sie nur ein Zeichen ist eines höheren Zusammenhangs. In diesem Sinne ist es zu rechtfertigen, wenn Brod mit den historischen Tatsachen, wie Thornton Wilder in seinen „Iden des März“, etwas willkürlich verfuhr.

Göttingen

Hermann Stresau

#### VON ANTIKER FRÖMMIGKEIT

Walter F. Otto: Die Gestalt und das Sein. Gesammelte Abhandlungen über den Mythos und seine Bedeutung für die Menschheit. Eugene Diederichs Verlag, Düsseldorf 1955. 417 Seiten. 24.— DM

Man erinnert sich des Professors Cornelius in „Unordnung und frühes Leid“, dieses scharf erfaßten und gezeichneten Bildes eines Zerrbildes gelehrter Eigenart, dem alle Themen nur immer wieder zum Anlaß dienen, auf sein Steckenpferd, das Zeitalter Philipps II. von Spanien, zurückzukommen. Thomas Mann hat da die Schattenseite eines Typs dargestellt, der innerhalb der Wissenschaft nicht selten ist, freilich auch auf der Lichtseite begegnen kann und sich dort durch die oft schöne Ergriffenheit von einem einzigen großen Gegenstände auszeichnet, dessen er halb willent-



lich, halb unwillentlich überall in seiner Forschung gewahrt wird und den hervorzuheben, herauszustellen und zu deuten er nie ermüdet. In solchen Fällen drückt sich ein Hineinwirken des Erforschenden in die Existenz des Forschenden selbst aus. Er hat als Gegenbild den zweiten Typus, der sich von jedem neuen und andern Gegenstande neu und anders ergreifen läßt, dem die Vielfalt der Erscheinungen mehr gilt als die Einheit eines Grundphänomens.

Walter F. Otto gehört zu dem ersten Typus, und sein eines, bedeutendes Thema ist der Mythos und dessen Bedeutung in der antiken Welt und seine Bedeutung seit dem Zeitalter Goethes und für die moderne Welt. Jeder seiner nun gesammelten Aufsätze aus den letztvergangenen drei Jahrzehnten kommt in der einen oder anderen Form auf dieses Thema zurück, das die Einheitlichkeit des Bandes herstellt. Um den Mythos geht es immer wieder, und deswegen wäre es vorzuziehen gewesen, wenn dies auch im Titel zum Ausdruck gekommen wäre, wie denn überhaupt die Gewohnheit, den eigentlichen Inhalt von Büchern durch einen vielleicht wirksamen, aber uneigentlichen Titel zu verdecken, keines Verständigen Zustimmung finden sollte. Der Titel gelehrter oder kritischer Werke soll konkret und präzise sein, er soll erkennen lassen, was dargeboten wird, aber er soll möglichst nicht durch ein Schlagwort oder eine glänzende Formulierung gebildet werden, hinter denen sich der Inhalt nur erraten oder erraten läßt. Es ist ein Buch über den Mythos, das Walter F. Otto zusammengestellt hat, nicht ein Buch über die Gestalt und das Sein! Daneben ist es dann auch ein bedeutendes und anregendes, ja gelegentlich sogar schönes oder sehr schönes Buch, das zum Nachdenken herausfordert, weil sein Verfasser selbst nachgedacht und Neues und Eigentümliches entdeckt hat.

Es hat eine konstitutionelle Schwäche, dieselbe Schwäche, die die meisten Aufsatzsammlungen unseres ersten Typs auszeichnet, und das sind die Wiederholungen, denen man bei dem zweiten Typ nicht oder wesentlich seltener begegnet. Walter F. Otto bedient sich in seinen Arbeiten immer wieder derselben Beispiele, mit denen immer wieder dieselbe Grundidee illustriert wird; einzelne Aufsätze sind sogar nicht viel mehr als Neufassungen oder Neuwendungen älterer Darstellungen aus zurückliegenden Jahren, wie der über die „Menschengestalt und den Tanz“, dessen Gedankengänge und Formulierungen wir weitgehend schon in dem älteren über „Gesetz, Urbild,

Mythos“ kennenlernen. Ähnliches hat in dem Vortrag über das „Vorbild der Griechen“ und in anderen Stücken statt. Die Eigenheit des Autors verbindet sich hier einer Neigung unserer Gesellschaft, die eine Schwäche für Kenner und Spezialisten zeigt und von diesen unermüdlich Ausführungen zum selben Gegenstande fordert. Es drückt sich darin aber eben auch die Bindung an eine einmal gewonnene Erkenntnis aus, der ihr Entdecker, oft gegen den Widerstand seiner Fachkollegen, Anerkennung sichern möchte. Man muß diese Beharrlichkeit und dieses Beharren auf bestimmten Tatsachen und bestimmten Deutungen aus dem Bewußtsein des Autors verstehen, daß es sich dabei um sehr Wesentliches handelt, dessen Verständnis erst noch durchgesetzt werden muß.

In der Tat hat Walter F. Otto, vor Jahrzehnten schon, neue Wege eingeschlagen, um ein wahreres Bild des griechischen Mythos und damit des Mythos überhaupt zu gewinnen, als man bis dahin besessen hat. Er hat sich dabei – ohne Geist und Intellekt im geringsten zu verachten – weder von rein historisierenden Methoden noch von rationalistischen Hypothesen irreleiten lassen, so wenig wie er seine Deutung des griechischen Glaubens, den er als ein Wissen kennzeichnet, durch die Lehren des Christentums hat beeinflussen lassen. So entwickelt er vor unseren Augen eine großartige Sicht der antiken Welt und ihrer Frömmigkeit, und seine eigene Ergriffenheit ergreift auch den Leser stets von neuem. Welche wunderbaren Worte findet er für die Vorbildlichkeit der Griechen, und wie weiß er zu erkennen zu geben, daß wir, was wir sind, vor allem durch die Griechen sind. Das ist eine andere Welt als die der germanischen Mythen, die uns so ungleich fremder sind, aber es ist eine entschwundene, untergegangene Welt, die heute eine andere Realität besitzt als die Welt des Christentums; sie lebt weiter in unserer Bildung und damit in uns selbst, aber doch nicht in unserem Glauben. Sie wird nicht wiederkehren und kann dies nicht, und daran vermag auch die Berufung auf die Überzeugung Hölderlins nichts zu ändern. Dessen Lehrling ist Walter F. Otto mindestens ebenso sehr, wie er Lehrling der Griechen ist, mit ihm teilt er den Glauben an den Wahrheitsgehalt der Dichtung, von ihm hat er die Heiligung des Dichters als der höchsten Erscheinungsform des Menschen gelernt, durch ihn hat er den Weg in die Welt der Griechen zurückfinden können. Ihm ist darum mancher Aufsatz gewidmet. Aber der größte

Glanz geht doch von denen aus, die die Griechen selbst zum Gegenstande haben.

Madrid

Walter Boehlich

## SPEKTRUM DER MYTHOLOGIE

Erwin Reisner: Der Dämon und sein Bild. (Neuausgabe) Lettner Verlag, Berlin 1955. 300 Seiten. 14.80 DM

Der siebenundsechzigjährige Österreicher Erwin Reisner, seit 1945 Professor der Philosophie an der Kirchlichen Hochschule Berlin, gilt den Fachleuten in mehrfachem Sinne als „unreiner“ Denker. Den Philosophen ist er zu theologisch, den Theologen zu philosophisch, zu selbständig in seinen Spekulationen, allen beiden zuviel Schriftsteller, zu sehr ein Mann des guten Schreibens, als daß sich die Ergebnisse seiner Forschungen ohne Vorsicht in die jeweiligen Wissens- und Lehrsysteme einfügen ließen. Die Einwände implizieren indessen ebenso viele Vorzüge. Reisners ideenreichstes und merkwürdigstes Buch, die Essayfolge „Der Dämon und sein Bild“, eine christlich gedeckte Philosophie der Mythologie und Magie, war schon 1947 bei Suhrkamp erschienen. Der unscheinbare Band auf verblichenem Holzpapier ist aber in der Zwischenzeit wie manches wichtige Buch jener Jahre aus der Greifbarkeit auch in Antiquariaten oder Bibliotheken fast ganz verschwunden. Ehe jetzt die sehr begrüßenswerte Neuausgabe gewagt wurde, hatten die Franzosen das Buch entdeckt und Declès de Brouwer, der Verleger Maritains, eine Übersetzung herausgebracht. Die zehn Jahre, die das Werk jetzt alt ist, mögen noch nicht seine bekanntlich ein fünfundzwanzigjähriges Frischbleiben erfordernde „Unsterblichkeit“ besiegeln. Immerhin läßt sich aber abfühlen, was es mit solcher Konsistenz auf sich hat; unfreundlicher ausgedrückt, ob inzwischen Verwesungsgeruch wahrnehmbar wird. Das Buch macht eine Reihe von Voraussetzungen, die ein solches Urteil über seine Stichhaltigkeit freilich wieder erschweren, oder umgekehrt angesehen bei Lesern, die von gleicher Basis aus denken, „unerlaubt“ günstige Vorbedingungen schaffen. Reisner tritt nämlich den Phänomenen der Dämonologie, der Mythologie, Mystik, Magie, mit deren in Zeit und Raum verstreuter Vielfalt sich das Werk auseinandersetzt, nicht einfach beschreibend und zergliedernd, sondern mit einem vorgefaßten theologischen Deutungsschema entgegen. Seine Methodik ist also nicht empirisch orientiert, mit

„offenem Horizont“, sondern spekulativ-systematisch, was im Zuge der Deutungen von der Sache selbst her freilich als zwingend und daher „logisch“ nachgewiesen werden soll. Wieweit das gelungen ist, wird jedoch immer eine Entscheidungsfrage des jeweiligen Beurteilers bleiben, es wird zuletzt auf Geistesarten und Temperamentsstrukturen, auf die anthropologische Elementardialektik hinauslaufen, ob ein Menschenbild mit oder ohne Gott konstituiert wird. Wir akzeptieren heute weitgehend die genialen Begriffsdichtungen der Tiefenpsychologie als „Seinsbeschreibungen“, weil sich mit ihren Früchten, ähnlich wie im Verhältnis von physikalischer Theorie und Technik, etwas Überzeugendes anfangen läßt. Mit einer theologisch orientierten Anthropologie verhielte es sich kaum anders; auch hier könnte eine pragmatische Einstellung auf dem Umweg über „gute Früchte“ vom Wert, wenn man will, von der Richtigkeit der Voraussetzungen überzeugen.

Reisners theologischer Schematismus mit den Axiomen der beiden Urgegebenheiten Gott und Mensch entschlüsselt in der Tat auf eine wahrhaft „zauberische“ Weise das ganze, unendlich verwirrende Zwischenland jener Polarität, das in seinem räumlich-materiellen Aspekt Sinnenwelt, im geistigen Aspekt Dämon, Mythos, Magie heißt. Buchstäblich alles ist für ihn „dämonisch“, was nicht „wahrer“ Gott und vice versa „wahrer“ Mensch, das heißt „Adam vor dem Sündenfall“ oder Christus im „Gehorsam bis ans Kreuz“ ist. Auf diesem Grundschema entfaltet sich eine farbensatte Folge von Einzelanalysen, die alle großen Mythenkontinente der Menschheit von der griechischen und germanischen Antike bis Indien, China, Mexiko, oder zu den Wissenschaftsmythen der nachchristlichen Epoche des Abendlandes „kartographisch“, zugleich in ihren mannigfach gebrochenen Schichtungen und Verwerfungen aufnehmen. Besonders die Kapitel über die chinesische Drachensymbolik oder den Mythos der gefiederten Schlange aus Mexiko bringen Deutungen von einer spekulativen Überzeugungskraft, die an das Beste in dieser Richtung bei Kreuzer, Schelling, Bachofen, Klages erinnern. Neben den inhaltlich-gedanklichen Voraussetzungen der christlichen Theologie birgt Reisners Interpretationskunst freilich auch noch solche formaler Natur, weil es sich hier ebenso sehr um „Kunst“, Dichtung, Weisheit, Ahnung wie um Wissen oder Wissenschaft handelt. Nur wer über eine sehr subtile Fingertechnik der Sprache ver-

fügt, kann beim Herumfingern in einer derart gasförmigen Materie wie Mythos, Dämon, Symbol einige plausible Ordnung zustande bringen. Das Buch wäre mit seinen schwierigen, für den elementaren Glauben recht „überflüssigen“ Untersuchungen bei Christen und Theologen allein vielleicht schlecht aufgehoben. So wünscht man ihm auch die Beachtung der allgemeinen Religions- und Mythenforscher, der Tiefenpsychologen und vor allem eines im weiten Sinne an „Philosophie“ und Daseinsklärung interessierten Bildungspublikums, für das es vielleicht sogar zuletzt und zuvörderst geschrieben wurde.

Berlin

Joachim Günther

## GLANZ UND ELENDE EINER ANKLAGE

Hedwig Conrad-Martius: Utopien der Menschenzüchtung. Der Sozial-Darwinismus und seine Folgen. Kösel-Verlag, München 1955. 313 Seiten. 13,80 DM

Hat man das schlechthin bezwingende, von strengem Denken und souveräner Materialkenntnis geformte Buch durchgearbeitet, so fragt man sich: ist eine Dar- und Widerlegung des Darwinismus im allgemeinen und des Sozial-Darwinismus im besonderen mittels eines so großen Einsatzes an Denk-Konsequenz und Kasuistik wirklich heute notwendig? Ist es des Schweißes der Edelsten wirklich wert, eine Platttheit ohnegleichen, die bereits vom rechtschaffenen Herzen her erkannt und überwunden werden kann, mit solchem Aufwand an Geist und Kenntnis zu widerlegen? Und man beantwortet sich diese Frage mit Ja, wenn man wahrnimmt, wie die Apostel des Darwinismus und seiner „menschenzüchterischen“ Folgen nach wie vor die Feder und, vom Ordinarien-Kathedr herab, das Wort führen; es sei nur an F. Lenz erinnert, den Sterilisierungs-Förderer und -Förderer der Hitler-, Vor-Hitler- und nunmehr auch Nach-Hitler-Ära, der nicht nur „Schwächlichkeit und Kränklichkeit“, sondern sogar „Häßlichkeit“ eines Menschen als „genügende Indikation“ für staatlich angeordnete Sterilisierung propagiert. Mit ihm setzt sich auch die Autorin geistig erfolgreich, aber im Effekt leider vergeblich auseinander. Sie vergißt – da sie, was sie ehrt, weit mehr gerecht als polemisch ist – den Hinweis, daß Lenz demgemäß auch Jesajas, Sokrates, Michelangelo und Hans Blüher (als häßliche) und Goethe, Schiller, Novalis und Hermann Hesse (als kränkliche) Menschen sterilisiert hätte.

Fast Zeile um Zeile kann man dem klugen und hochnotpeinlich präzis orientierten Buch nur zustimmen, stets mit dem Bedauern, daß für einen naturwissenschaftlich und denkerisch gleichermaßen eindeutigen Dreck ein derartiges Ausmaß an naturwissenschaftlicher und denkerischer Qualität vonnöten ist, um ihn theoretisch in den Kuhstall zurückzubringen, dem er wie aller Darwinismus entstammt. Dennoch ist das Buch von Hedwig Conrad-Martius bitter notwendig: es ist eine Anklage – die von Darwin und seinen Managern nicht nur bis Auschwitz, sondern bis 1956 reicht –, deren zwingender Anamnese und Begründung sich keiner entziehen kann, es sei denn, er lehre im Staatsauftrag das Angeklagte. Der Darwinismus (und sein häßlichstes Kind, der Sozial-Darwinismus) haben mit ihrer Theorie vom Überleben des „Passendsten“ sich – was die Verfasserin nicht sagt – schon dadurch widerlegt, daß sie als das nachweislich Unpassendste ihre eigene Widerlegung, die mindestens 80 Jahre alt ist, wacker überlebten. Man muß sich also – leider, aber unausweichlich – mit den in Varianten elastischen, im Prinzip sturen Nachgeburten Darwins, Haeckels und (als Vollstrecker des Testaments) Hitlers sowie aller Gewaltstaatenlenker nach wie vor auseinandersetzen: und ein gründlicheres Plädoyer einer Anklage als das, welches die Verfasserin liefert, wird kaum irgendwo sonst zu finden sein. Nur ist unbefriedigend, daß der zum Tode verurteilte Darwinismus und Sozial-Darwinismus von seinen Eideshelfern her leider – wie alles Platt-Plausible – zum Leben verurteilt bleibt.

Jedoch noch einen anderen Kummer bereitet uns das (nahezu vollkommene!) Buch: schon vor rund 50 Jahren lud der Jesuit und Insekten-Spezialist Erich Wasmann die prominentesten Vertreter des Darwinismus zu einer öffentlichen Diskussion ein, in der er sie – als Zoologe, als Fachkenner – souverän besiegte. Aber als ein geschickter Apostel der Formel „Zufall + Auslese = Schöpfung“ ihm die Gretchenfrage stellte, verwandelte sich der Zoologe Wasmann in den Jesuiten gleichen Familiennamens. Mithin war er – vom „maßgeblichen“ Niveau seiner Gegner her – „erledigt“. Denselben Fehler begeht die kluge Philosophin und Naturwissenschaftlerin Conrad-Martius: wo sie auf Eschatologisches pocht, wo sie – auf den letzten vier Seiten des großartigen Buches – über die „Säkularisierung“ jammert und den „christlichen Weg“ als den Ausweg feilbietet, da legt sie ihren lege artis von



ihr ad absurdum geführten Gegnern noch im Moment der Agonie die Formel in den Mund: „Sie muß so sein, sie ist eben katholisch!“ Nichts gegen den Katholizismus! Aber man sollte ihn sich so lange versagen im Bereich philosophischer, soziologischer und naturwissenschaftlicher Kämpfe, bis der Gegner sozusagen nicht mehr da ist. Gibt man diesem – Dysthanasie statt Euthanasie! – zuletzt noch ein billiges Argument, so wird er mit Recht wieder lebendig und stark. Der Glanz der Anklage, die das Buch ausspricht und begründet, umfaßt 99,9% seines Inhalts. Die 0,1% des Elends der Anklage können tödlich wirken: dort, wo es zu siegen gilt.

Stuttgart

Herbert Fritsche

## VOR DER METAPHYSIK

Jonas Cohn: Wirklichkeit als Aufgabe. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1955. 363 Seiten, 24.— DM

Lesern, die (wie der Rezensent) etwa um die Jahrhundertwende geboren und im Sinne einer herrlichen Hegelschen Wendung „von Gott dazu verflucht sind“, Philosoph zu sein, braucht man nicht zu sagen, was es mit dem Autor auf sich hat. Ging es in den seminaristischen Übungen um das durch die Grundlagenkrise der Mathematik zu unruhigender Aktualität erhobene Unendlichkeitsproblem, orientierten wir uns jedenfalls in historischer Hinsicht an Hand der „Geschichte des Unendlichkeitsproblems im abendländischen Denken“, die wir Cohn verdanken. Wurden Fragen der Ästhetik behandelt, spielte gelegentlich auch seine „Allgemeine Ästhetik“ eine Rolle, wie in den Übungen über die Grundfragen der Logik sein Werk „Voraussetzungen und Ziele des Erkennens“. Ereiferten sich die Geister über die in den zwanziger und dreißiger Jahren durch eine Reihe gewichtiger literarischer Dokumente regenerierte Methode der Dialektik, ging man nicht an Cohns „Theorie der Dialektik“ (1932) vorbei, ebenso wenig wie in den Diskussionen über die Wertphilosophie der Badischen Schule an seiner 1932 erschienenen „Wertwissenschaft“. Wenn heute gleiche oder analoge Fragen seminaristisch erörtert werden, so wird schwerlich das Werk Cohns noch eine Rolle spielen. Das Panorama der im engeren Sinn gemeinten philosophischen Fragen ist immer noch zu stark durch die um die Namen Jaspers und Heidegger zentrierten Denkbewegungen bestimmt. Nicht als ob durch diese die Cohn-

sche Aporetik und Position „widerlegt“ oder „überwunden“ wäre. So sterben Philosophien überhaupt nicht. Sie sterben den sanftesten aller Tode: sie werden vergessen, weil sie nicht mehr „interessieren“ (woran das jeweilig liegt, ist eine der schwierigsten wissenssoziologischen Fragen); ein schöner Tod: er ist die Voraussetzung möglicher Renaissance. Hinzu kommt, daß Cohn bereits zu seiner Zeit nicht zu denen gehörte, die im Gelände der Philosophie Eichbäume herauszureißen vermögen. Mit seinen eigenen Leistungen stand er im Schatten des südwestdeutschen Chorführers, Heinrich Rickerts; mehr noch im Schatten des Hochgebirgsmassivs, das die Namen der Sippe von Kant bis Hegel trägt. Er ist später Abglanz der Sonne des deutschen Idealismus.

Trotzdem gilt, daß Jürgen v. Kempfski sich mit der Herausgabe des oben angezeigten Nachlaßwerkes ein Verdienst erworben hat. Cohn, der 1869 in Görlitz geboren wurde und seit 1897 an der Freiburger Universität dozierte, bis er 1933 zur Emigration nach England gezwungen wurde, wo er 1947 gestorben ist, hat das Manuskript bis 1940 fertiggestellt. Mag das spröde geschriebene Werk (eine Dokumentierung der These Kants, daß alle Philosophie „prosaisch“ sei) auch dem von der gegenwärtigen Philosophie Gepackten keine Offenbarungen bringen, so führt es doch das heute recht selten Gewordene vor, was man „sauberes Denken“ nennt; und das im Horizont der Fragen, die zum größten Teil, trotz der positivistischen Massakerversuche, unausrottbar und unausweichliche Fragen alles undogmatisch-problemoffenen Philosophierens geblieben sind. Die Sauberkeit seines Denkens bekundet sich in der fortschreitenden Klärung und Präzisierung anfangs ungenau formulierter Fragen und Begriffe; in der kritischen Nüchternheit, die keine Phantastik und Gnosis aufkommen läßt; in der Wahrung des umfassenden Blickes, der jeder Versuchung zu billiger Verengung widerstrebt und zu widerstreben vermag, weil er den Zusammenhang der Probleme und ihrer terminologischen Fixierungen scharf beachtet; schließlich auch in der methodologischen Bewußtheit, die auf eine klare Gliederung der Fragenkomplexe, auf die Vernietung und Verfungung der einzelnen Gedanken in und zu einer konsistenten Komposition achtet. Der Duktus des Ganzen verläuft nicht als eine simple lineare Agglutinierung einzelner Denkschritte, vielmehr als routiniertes dialektisches Ausspielen der einzelnen Aspekte gegeneinander, namentlich dort, wo es sich um

polare Strukturen und um Widersprüche handelt, die in keiner abschließenden Synthesis völlig auflösbar sind und deshalb zur Verwirklichung eines sogenannten „offenen Systems“ drängen (das allein die heute noch legitime Form des Systemdenkens repräsentiert).

Und die Grundintention des Werkes? – Die Ermöglichung einer neuen Metaphysik (worin Cohn sich mit dem existenzphilosophischen Denken aller Schattierungen trifft, ohne daß er sich mit ihnen auseinandersetzt; die einzige größere Polemik, die sich in dem Werk findet, ist gegen Nicolai Hartmann gerichtet). In ihrem Mittelpunkt steht die Frage, ob die Wirklichkeit, in der wir leben, in sich autark ist oder ob über sie als eine „scheinbare“ zu einer „wahren“ hinausgegangen werden muß, und wie der Zusammenhang beider zu denken ist, ihre Einheit, die sich doch jeder Erkenntnis entzieht. Wenn darauf nur ein an den äußersten Denkgrenzen stehender und sie vorsichtig überschreitender „erfüllender“ oder „vollendender“, dem Jaspersschen „Vernunftglauben“ verwandter Glaube eine Antwort gibt, so hat sich damit die Cohnsche Reflexion bis in eine intime Nähe zur Religion vorgetastet, die für ihn nur in einer unvorusberechenbaren, von den tradierten Religionen unterschiedenen Zukunftsgestalt möglich sein wird. Nicht diese Fermate des Werkes ist für uns wesentlich, sondern das ungewöhnliche Maß an differenzierten Denkbemühungen, die bis zum Eintritt in den Tempel der Metaphysik geleistet werden: scharfsinnige Abgrenzungen des Begriffs des Wirklichen gegen das Unwirkliche, behutsame Analysen eines Kreises verwandter Begriffe wie Sein und Existenz, umsichtige Erörterungen der klassischen Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Denken, eine problematische Überwindung des bekannten Gegensatzes von Idealismus und Realismus durch eine Dialektik, ferner Deskriptionen der durch die Einzelwissenschaften (Physik, Biologie, Psychologie, Historie, Kulturwissenschaften) eröffneten Aspekte des Wirklichen und seiner einzelnen Schichten. So schwer macht es sich dieses Denken mit der Eröffnung und Durchdenkung metaphysischer Fragen, die nicht wenige Autoren heute schon auf der zweiten Seite eines Werkes zelebrieren. Und gerade in dieser Erschwerung liegt für uns der Wert dieses Nachlaßwerkes, mag es auch namentlich in den Partien, die aus einer Kontaktnahme mit den positiven Wissenschaften entworfen sind, wegen der inzwischen prestissimo erzielten echten Fortschritte

der Wissenschaften nicht mehr auf der Höhe unserer Zeit sein.

Berlin

Hans Kudsus

## DOKUMENTE UND THEORIEN

Albert Einstein: Mein Weltbild. Herausgegeben von Carl Seelig. Ullstein-Buch Nr. 65. Berlin 1955. 200 Seiten. 1.90 DM

Albert Einstein, Leopold Infeld: Die Evolution der Physik. Von Newton bis zur Quantentheorie. Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie Nr. 12. Hamburg 1956. 210 Seiten. 1.90 DM

Albert Einstein ist nicht nur ein Forscher gewesen von einer säkularen Größenordnung, sondern zugleich im Raum der menschlichen Dinge eine Gestalt mit den Umrissen eines geborenen unerschrockenen Kämpfers für Freiheit, Friede auf Erden und unangetastete Menschenwürde. Folglich ein Kämpfer gegen „Deutschland in seiner tiefsten Erniedrigung“. Die wichtigsten Dokumente dieses heroischen Kampfes sind uns jetzt zugänglich gemacht in dem Einstein-Büchlein, das unter dem Titel „Mein Weltbild“ herausgekommen ist. Sie sollten in jedem, der die Wahrheit ertragen kann, die Narben hinterlassen, die hinter keinem Brandmal zurückstehen.

Weitere Dokumente sind angeschlossen. Als erstes eine Folge von Kundgebungen zu jüdischen Problemen. Als zweites, und von besonderem Interesse für den, der erreicht wird, eine Folge von Meditationen über die Prinzipien der Forschung (zum 60. Geburtstag von Max Planck), die Prinzipien der theoretischen Physik (Antrittsrede vor der Preußischen Akademie der Wissenschaften), und zu dem Thema „Geometrie und Erfahrung“ (eine klassische Studie). Angereicht sind Dokumente zur speziellen und allgemeinen Relativitätstheorie und drei meisterliche Gelegenheitsstudien zu Kepler, Newton, Maxwell, um hier das Wichtigste zu nennen.

Der Herausgeber, von Einstein überzeugend beglaubigt, hat mit einer erkennbaren Sorgfalt in lehrreichen Anmerkungen die Zusammenhänge aufgeschlossen, die für die mitgeteilten Stücke von Belang sind.

Man ist eingeführt worden in einen Bereich, in dem sich die denkwürdigsten Dinge zugetragen haben, wenn man die in dem zweiten Büchlein dargestellte Entwicklung der Physik zur Kenntnis genommen hat mit der Aufmerksamkeit und Geduld, die diese Darstellung erfordert und in

einem seltenen Sinne verdient. Hervorgegangen aus den Gesprächen des Altmeisters mit dem polnischen Physiker Leopold Infeld, führt dieser Bericht den Leser, der sich ihm anvertraut, mit einer beispielhaften Beschränkung auf das Grundsätzliche von Newton bis zur Gegenwart. Alles ist konzentriert auf eine um höchste Eindringlichkeit bemühte Erfassung der gedanklichen Leistungen, die den großen physikalischen Theorien zugrunde liegen, mit einem Verzicht auf die Sprache der Mathematik, der als heroisch empfunden werden kann. Höhepunkte: die als Schlußstein des Gebäudes der klassischen Physik zu bewertende Relativitätstheorie und die auf ganz neuen Grundlagen fußende Atomphysik. Die wesentlichen Veränderungen des physikalischen Weltbildes sind in kritischen Diskussionen so motiviert, daß man erfährt, warum es so hat kommen müssen, zugleich aber auch, in einem wie tiefliegenden Sinne das Lehrgebäude der Physik in seinen wertbeständigen Teilen gegen alle Grundlagenkrisen gesichert ist. Mit dem Vorzeichen des Nie-Vollendetseins ist dieses Lehrgebäude gleichwohl in einem exemplarischen Sinne der Raum für eine philosophia perennis, die mit der unbegrenzten Bereitschaft zur Selbstüberprüfung, ohne die es überhaupt keine Forschung gibt, den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denkt.

Münster i. W.

Heinrich Scholz

### HASS, ABER NICHT LIEBE

George Grosz: Der Spießerspiegel. 60 Zeichnungen. arani Verlags-GmbH., Berlin 1955. 12.80 DM

George Grosz: Ade, Witboi. Mit 65 schwarzen und 20 farbigen unveröffentlichten Zeichnungen. Eingeleitet von Walther G. Oschilewski. arani Verlags-GmbH., Berlin 1955. 19.80 DM

Bürgerschreck redivivus – George Grosz. Blätter aus dem nach drei Jahrzehnten neuerschienenen „Spießerspiegel“ wurden, lang ist's nicht her, im Schaufenster einer Berliner Buchhandlung gezeigt. Und wieder entfernt – nach einer Anzeige wegen „Diffamierung des Kurfürstendamms“. Nun, dem ungebärdigen Zeichner hatte man, andersherum, von Staats wegen schon einmal Gelegenheit geboten, öffentlich Ärgernis zu erregen: in der Ausstellung „Entartete Kunst“.

Wen und was führt er ins Treffen? Joviale und Sauerliche, Fresser und Hungerleider, Skat-, Bier- und Bundesbrüder, Bacchantische in Gänse-

füßchen, Charakterköpfe ohne Charakter, gierige, leere, blasierte Gesichter. Und Hosenträger und Kneifer, Gebisse, Glatzen, Bärte, Bäuche, Zigarren und Spirituosen, Deckenlampen, halbseidene, alter Art... Erschröckliche Blätter und überzeugende: Straßenbettler mit Söhnlein; hohlwangige Familie zu Haus am Ofenrohr – vor dem Phantom eines Weihnachtsgabentisches. Sonst reich und arm oft sehr schematisch angeprangert. Wohlhabige Familien auf dem Spaziergang, bornierte, böse Menschheit: wir möchten ihr nicht gern realiter begegnen. Tun wir es eigentlich? Bestimmt nicht so oft, nicht so ausschließlich. Gibt es nicht Liebende, Gute und Fromme auch? Grosz zeigt sie uns nicht. Sondern (die Kritik gibt's uns fast unisono in klinischen Bildern): der Biologe des Spießertums, der Psychoanalytiker des Stiftes verfügt über Röntgenaugen, er reißt der herrschenden Bourgeoisie die Maske ab, legt wie ein Chirurg die Scheußlichkeiten unseres Daseins bloß, führt die Zeichenfeder wie ein Skalpell, ein Seziermesser oder gar einen Höllenstein, ätzende Zeichnungen entstehen am Mikroskop seiner Beobachtungsgabe.

Dieser Grosz, in der Tat, negiert das Gute, Wahre, Schöne, unedel ist ihm der Mensch, nicht hilfreich. Wir blättern und schauen, manchmal graut's uns vor dieser Welt ohne Lächeln, Humor, Ironie. Was sagt John Dos Passos über George Grosz (nicht etwa über Sartre)? „Er stellt die Hölle dar, zu welcher die Erde geworden ist; die Welt, in der wir leben.“

Zweitens dann „Witboi“ (des Zeichners Foxterrier im Kindheitsparadies Stolz hieß so, nach einem Lesebuchhäuptling): Arbeiten aus den Jahren 1912–1932. Hier, in diesem (lehrreich von W. G. Oschilewski eingeleiteten) Bande erst wird eine Entwicklung sichtbar. George Grosz, geboren 1893, war 1912 Orlik-Schüler, 1913 wenig beeindruckt von Paris, ein paar Jahre darauf in Zürich Dadaist. Letzteres erklärt einigermaßen sein Vorgehen, generell. „Es gab Künstler und Bourgeois. Die einen mußte man lieben, die anderen hassen“ – so Richard Hülsenbeck 1920 in „En avant Dada“. George Grosz pflegte wohl solche Anschauung, doch gestaltete er eigentlich nur das Mißtrauen und den Haß; sein Handwerkszeug vom Skalpell bis zum Höllenstein taugte zu Manifestationen der Liebe nicht.

Der junge Grosz erscheint weniger hart, zuweilen gar pastos; manche Blätter um 1912 („Zweifelhaftes Haus“, „Vorstadt“, „Zirkus“) verraten kaum die Krallen. Auch er, was sonst,



wandelt sich. Einmal komponiert er, fast kritzelnd, wie aus lauter Chiffren („Schlachtfeld“, 1915), dann wieder fährt er, scheinbar unbedenklich, grob, mit der Rohrfeder übers Papier („Traum“, 1916, „Notiz des Sittenpolizisten“, 1918); in den zwanziger Jahren wechselt der Stil noch oft, wenn auch das Harte, die scharfe Kontur das Feld beherrschen. Kaum Abstraktion, fast immer (unverschämte) Anschaulichkeit, selten Beschaulichkeit. Pariser Zeichnungen ohne Charme; eine Aufwärterin wie nach der Kollwitz, ein Mädchenakt wie nach Renoir. Ein ekelhaftes Kostümfest, ein Frauenakt, ein Schlachtfest, „Am Kurfürstendamm“ und „Berliner Straße“ – damit endet es.

Den amerikanisierten Grosz zeigen die beiden uns vorliegenden Bände nicht. Wie würde der Zyklus seiner „Stickmen“ auf uns einwirken, der „Stockmänner“, die (nach Erklärung des Augen-

zeugen Hans Sahl) den Kollektivmenschen unserer Zeit vor Augen stellen – drohend, warnend, predigend? – An Goya erinnern die Kenner, an Daumier, Hogarth, Callot, an Brueghel, Bosch, Doré und James Ensor, Kubin und, last and not least, sogar Zille . . . Satiriker und „Moralist“ – auch Grosz?

In einem Interview, 1954 in Hamburg, äußerte sich der Europabesucher entwerfend: im Grunde seines Wesens sei er doch wohl eher ein Romantiker; Blumen und Landschaften male er jetzt, nicht mehr Satire. „Not too bitter!“ hat man ihm in der Neuen Welt, guten Willens, geraten. Und Grosz beendet „Ein kleines Ja und ein großes Nein“, seine einstweilige Autobiographie, mit einer Menschenfreundlichkeit: „Leben und Sterben sind, mit Verlaub gesagt, große Themen – es sind keine Themen für Hohn und billige Späße.“

Berlin

Günter Giefer

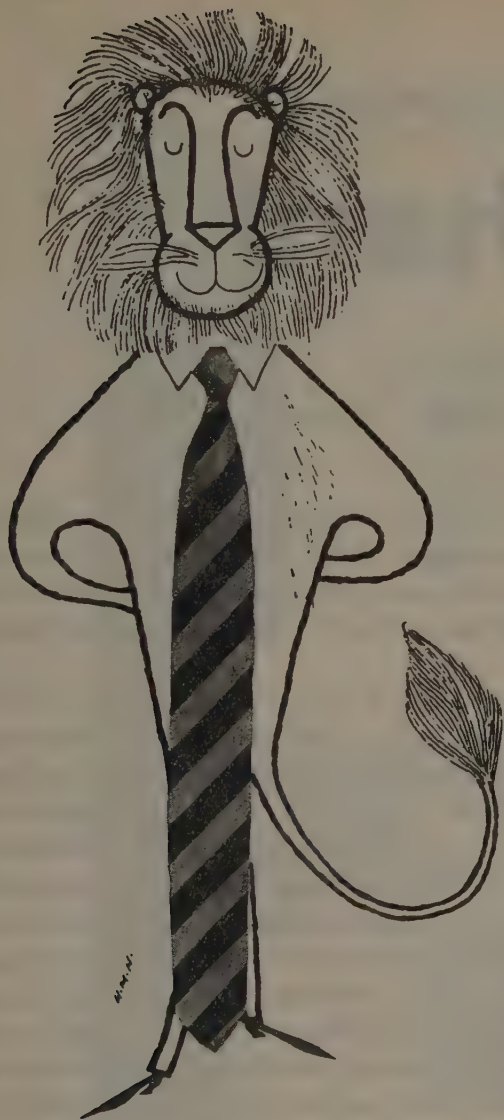
## Hinweis auf weitere Neuerscheinungen

### DICHTUNG / BIOGRAPHIE / KRITIK

- Auden, W. H.: Der Wanderer (Gedichte). Limes, Wiesbaden (Dichtung unserer Zeit Heft 4). 31 Seiten.  
 Ball-Hennings, Emmy: Briefe an Hermann Hesse. Suhrkamp, Frankfurt/M. 442 Seiten.  
 Benn, Gottfried: Gesammelte Gedichte. Limes, Wiesbaden/Arche, Zürich. 369 Seiten.  
 Benn, Gottfried: Über mich selbst 1886–1956. Langen-Müller, München. 67 Seiten.  
 Berglar-Schröder, Peter: Das Salz der Erde. Roman. Bonner Buchgemeinde. 388 Seiten.  
 Bernanos, Georges: Le crépuscule des vieux. Inédits. Gallimard, Paris.  
 Claudel, Paul: Heilige unserer Zeit. Benzinger, Köln. 152 Seiten.  
 Dormann, Hans: Soldaten und kein General. Roman. Desch, München. 312 Seiten.  
 Eggebrecht, Jürgen: Schwalbensturz. Gedichte. Suhrkamp, Frankfurt/M. 59 Seiten.  
 Gaitanides, Johannes: Griechenland ohne Säulen. List, München. 365 Seiten.  
 Giono, Jean: Die polnische Mühle. Roman. Kiepenheuer & Witsch, Köln. 190 Seiten.  
 Langen, August: Hans Carossa. Weltbild und Stil. Erich Schmidt, Berlin X, 188 Seiten.  
 Laxness, Halldór: Atomstation. Roman. Rowohlt Taschenbuch, Hamburg. 156 Seiten.  
 Mann, Erika: Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater. S. Fischer, Frankfurt/M. 75 Seiten.  
 O'Neill: Long day's journey into night (play). Yale University Press, New Haven.  
 Peterich, Eckart: Italienischer Alltag. Chr. Wegner, Hamburg. 120 Seiten, 64 Bildtafeln.  
 Peyrefitte, Roger: Vom Vesuv zum Ätna. Reisebilder. Stahlberg, Karlsruhe. 270 Seiten.  
 Revery, Jean: Place des angoisses. Roman. Julliard, Paris.  
 Stein, Gertrude: Painted lace (5. Bd. d. Ausgabe der unveröffentlichten Schriften). Yale, New Haven.

### WISSENSCHAFT / PHILOSOPHIE / KUNST

- Binswanger, Ludwig: Ausgewählte Vorträge und Aufsätze. Bd. II. Francke, Bern. 362 Seiten.  
 Burrows, Millar: The Dead Sea scrolls. Viking Press, New York.  
 Häberlin, Paul: Das Evangelium und die Theologie. Ernst Reinhardt, München/Basel. 113 Seiten.  
 König, René: Beobachtung und Experiment in der Sozialforschung. Verlag für Politik und Wirtschaft, Köln. 318 Seiten.  
 Kühnel, Ernst: Moghul-Malerei. Gebr. Mann, Berlin. 64 Seiten, 20 Miniaturen.  
 Lettenbauer, Wilhelm: Russische Literaturgeschichte. Humboldt, Frankfurt/M. 416 Seiten.  
 Meister Eckehardt: Deutsche Predigten und Traktate. Hanser, München. 548 Seiten.



***In seinem Reich  
ein König***

Wer der Erste sein will, meine Herren, muß entweder tüchtiger, stärker, klüger oder – gepflegter sein als die anderen. Hören Sie auf mich: nicht auf die letzte Mode, nicht auf den teuersten Schneider kommt es an – Geschmack entscheidet! Sie haben schon gewonnen, wenn Sie die richtige Krawatte tragen!

**Krawatte gut - alles gut!**

FRITZ ALEXANDER KAUFFMANN

# Leonhard

Chronik einer Kindheit

Mit einem Nachwort von Joachim Moras · 496 Seiten · Leinen DM 16.80

Dieses Buch ist ein Vermächtnis. Selbst wenn Fritz Alexander Kauffmann, der Verfasser des berühmten Werkes „Roms ewiges Antlitz“, nur diesen „Leonhard“ hinterlassen hätte – er wäre mit dieser unverwechselbaren, dieser exemplarischen Leistung eine der großen Erscheinungen der deutschen Literatur.

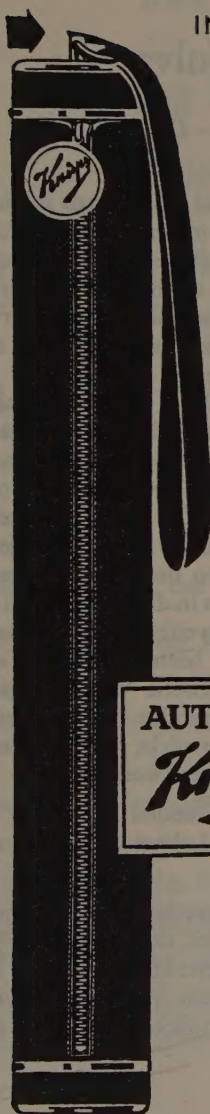
Joachim Günther hat das Werk mit Proust verglichen, es ist eine deutsche „Suche nach der verlorenen Zeit“. Nicht um Idyllen, nicht um gemütvolle Bilder der guten alten Zeit vor dem ersten Weltkrieg geht es in diesen Erlebnissen eines Kindes. Der Filter einer hochgespannten Sprache, die immer neue Entzückungen erweckt, scheidet alles Zufällige, Beigemischte aus und läßt nur die volle Essenz durchdringen. So erreicht der Autor den Ort, „wo sich hohe Bildhaftigkeit vermählt mit allen Merkmalen verzehrend gründlicher Abstraktion“. Fritz Alexander Kauffmann nimmt die Spur seiner unvergleichlich genauen Erinnerung auf, um die Akte der Wahrnehmung und Erfahrung wieder ins Bewußtsein zu rufen, aus denen sich die Welt des Menschenkindes ursprünglich aufbaut, eine Welt der Urbilder und der „echten Zeichen“. Dies ist ein Buch, das sich nicht auslesen läßt, dessen Abbrechen eine Aufforderung ist, immer wieder von vorne zu beginnen, um neue Reichtümer zu entdecken. Es wendet sich an jene, die noch der Besinnung fähig sind, die bereit sind, sich selbst zu erfahren und zu verwirklichen.



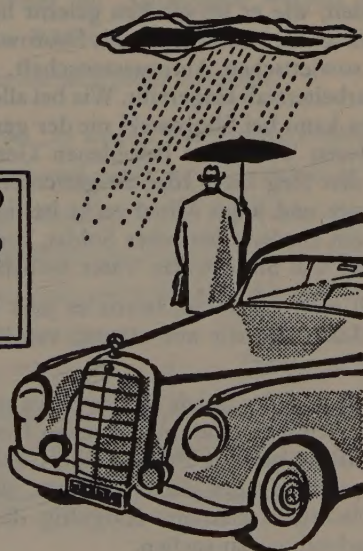
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART



IN LEDER (BOXCalf) oder PLASTIC  
IN VERSCHIEDENEN FARBEN



Seit Herren  
wieder  
Schirme tragen  
ist „KNIRPS“  
der Favorit !



BEI KNIRPS-WETTER: Immer *tut-tut* mit Knirps !

\*) Ges. gesch. Markenname

WOLF JUSTIN HARTMANN

## Das Spiel an der Sulva

*Roman. 395 Seiten. Leinen 14.— DM*

Ein nicht alltägliches abendländisches Schicksal schlägt uns in dieser außerordentlich spannenden Romanhandlung in seinen Bann. Alexander Pranck, ein in russische Gefangenschaft geratener deutscher Fliegeroffizier, entzieht sich dem Martyrium unabsehbarer Leiden, indem er den Verlockungen sowjetischer Propaganda nachgibt. 1949 trägt er bereits einen russischen Namen, hat eine russische Frau und bewegt sich in der fragwürdigen Freiheit eines Funktionärs des Staatsapparates. Von der Stunde an, als er sich im Lager entschloß, „sein Gesicht zu verlieren“, spielt er gewandt und beherrscht seine Rolle. Er ahnt nicht, daß man ihn nicht nur aus Erholungsgründen in die Berge an der Sulva schickt. Er soll als Werkzeug verwendet werden, wie er inzwischen gelernt hat, andere für seine Zwecke zu gebrauchen. Hier trifft er mit Sborowski, einem der führenden Köpfe der sowjetischen Atomwissenschaft, zusammen und wird in dessen Mitarbeiterstab eingereiht. Wie bei allen Russen in diesem Spiel an der Sulva kann bei Sborowski nie der geringste Zweifel an seiner vorbehaltlosen Treue zur befohlenen Generallinie bestehen. Es ist eine auf den Sieg ihrer Idee ausgerichtete kämpferische Welt, der jeder Einsatz und jedes Mittel recht ist, in die Alexander Pranck gestellt ist; ein ehemals deutscher Soldat, dessen Väter nicht anders Abendländer wie Sborowskis Väter östliche Menschen waren.

„Soll man ihn töten, bevor er jene Waffe vollenden kann, mit der die Luft, die wir alle atmen, vergiftet, das Leben verbrannt und erstickt wird?“

Im Verlauf des Spiels an der Sulva tritt das Geschehen immer mehr in die Umwelt eines gigantischen Hochgebirges, dessen Felsen symbolhaft an geistige Freiheit und Größe mahnen. Hier offenbart sich die ganze Tragik dieses Mannes, der aus dem Verhängnis seiner zwielichtigen Existenz endgültig die Notwendigkeit erkennt, eine Entscheidung zu suchen.

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung

C. B E R T E L S M A N N V E R L A G



BERNT VON HEISELER

## Der Tag beginnt um Mitternacht

*Erzählung. 119 Seiten. Leinen 5,50 DM*

Ein gewichtiges Wort zur Unauflöslichkeit der Ehe ist hier in die Verwirrung unserer Zeit aus evangelischer Sicht gesagt worden. Wo in dieser Erzählung die Ehe zweier wesensungleicher Gatten wie des Pfarrers Armbruster und seiner Frau Hilde vor aller Augen zu tragischer Ausweglosigkeit verdammt scheint, ist längst in der Not „das Verletzte aus tiefem Inneren wieder heil geworden“. In der Stunde des jähen Auslöschens der Armbruster werden Sinn, Verheißung und Erfüllung des Bibelwortes offenbar: „Was Gott zusammengefügt, das kann der Mensch nicht scheiden.“

Und wenn auch das Kind Harre, „in dessen Verstörung begangene Schuld sichtbar wird“, die Todeskugel ereilt, kündigt sich in seinem schuldlos versöhnenden Sterben schon mitten in der Nacht tröstlich ein neuer Tag des Menschenherzens an. „Ob jemand überflüssig gewesen ist oder nicht, das wäre vom menschlichen Standpunkt aus schwer zu beurteilen. Zu verurteilen hat einer am anderen überhaupt nichts, es liegt jeder Fall anders.“ Aus diesen Worten des alten Hausmeisters Korte sprechen Besonnenheit und der Mut des Dichters Bernt von Heiseler, der es hier seinen Lesern überläßt, die schlichte Wirklichkeit dessen, was Ehe ist, in neuer Verantwortung vor sich selbst zu durchdenken.

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung

C. B E R T E L S M A N N V E R L A G



HORST GEYER

# Dichter des Wahnsinns

*Eine Untersuchung über die dichterische  
Darstellbarkeit seelischer Ausnahmestände*

322 Seiten, Leinen, 15.80 DM

Die Auseinandersetzung des geistesgesunden Dichters mit dem Problem der Geisteskrankheit ist das Thema dieser Arbeit über die Möglichkeiten und die Grenzen einer dichterischen Darstellung des Wahns.

An Hand der bekannten Beispiele aus der Literatur der Antike, den Shakespeareschen Dramen und der deutschen Dichtung erschließt Prof. Geyer mit dieser Arbeit einen wenig beachteten Gesichtspunkt für die Beurteilung der Literatur.

## Aus dem Inhalt:

Laienpsychiatrie – Goethes Lila

Die dichterische Verklärung des Wahnsinns:

Der antike Wahnsinn – Sophokles' Ödipus • Der schöne Wahnsinn – Goethes Orest

Die dichterische Darstellung des Wahnsinns:

Schwachsinniges Verhalten – Bindings Wingult • Ein psychogener Dämmerzustand – Shakespeares Ophelia • Hysterische Charakterzüge – Kleists Penthesilea • Eine querulatorische Reaktion – Kleists Kohlhaas • Ein delirantes Zustandsbild – Goethes Gretchen • Ein Paralytiker – Ibsens Oswald • Eifersuchtswahn – Shakespeares Leontes und Othello • Religiöser Wahn – G. Hauptmanns Emanuel Quint • Uneinfühlbare Wahnideen – Bindings Demeter • Altersschwachsinn – Shakespeares Lear

# Über die Dummheit

*Ursachen und Wirkungen der intellektuellen  
Minderleistungen des Menschen · Ein Essay*

6. Auflage, 412 Seiten, Leinen, 16.80 DM

„ . . . eine Phänomenologie des menschlichen Intellekts . . . “  
UKW Nord

Sonderprospekte

MUSTERSCHMIDT-VERLAG · GOTTINGEN